وزارة التّعليم العـــــالي والبّحـث العلمــيّ

جامعــــة محمّد خيضر-بسكـرة-

كليـّــة الآداب واللّغـــات

قسم الآداب واللّغة العربيّة

[redacted]

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الآداب واللّغة العربيّة

تخصّص: لسانيات ولغة عربيّة

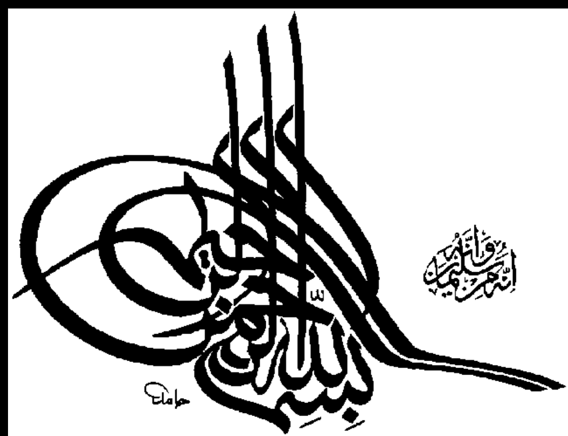
إعـــداد الطّالبة: مريـــم أقــرين

إشـــراف الأستـاذ الدّكتـور: محمّد خـــان

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	أ.د فورار أمحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	رئيسًا
02	أ.د محمد خان	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مشرفًا ومقررًا
03	أ.د عبد الكريم عوفي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مناقشًا
04	د. محمد بن يحي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الوادي	مناقشًا
05	د إبراهيم بشار	أستاذ محاضر (أ)	جامعة بسكرة	مناقشًا

السّنة الجامعيّة: 2018- 2019م/ 1439- 1440هـ


بسم الله الرحمن الرحيم
إنه من سليمان وإنه

شُكْــر وَتَقْدِيـــر

أحمد الله وأشكره، ثمّ أتوجّه بأسمى آيات الشّكر والتّقدير إلى كلّ من أنار لي هذا الدّرب بفكره، وبعلمه، وبتوجيهه. وأخصّ بذلك أستاذي المشرف فضيلة الأستاذ الدّكتور "محمد خان"؛ فقد كان لأسلوبه الطّيّب الذّي جمع فيه بين الجدّيّة في المتابعة، والتّعامل الإنسانيّ الرّفيع، بالغ الأثر في إنجازي لهذا العمل.

وشكراً لوالديَّ الكريمين، كما ربيّاني صغيرةً ومنحاني العلم وأمدّاني بقوّة العزم والرّحمة بشتّى تجلّياتهما، فجزاهما الله عنّي خير الجزاء في الدّنيا والآخرة.

ولا يفوتني في هذا المقام أن أتقدّم بخالص شكري وعرفاني لكلّ من أعانني بدعمه سواء أكان نصيحةً أم توجيهًا، أو مدّني بكتاب، أو آزرني بحسن الخطاب والجواب، فشكّل كلّ ذلك دفعًا قويًّا لي لمواصلة رحلة بحثي هذا حتّى تمثّل عملاً سويًّا شكلاً ومضمونًا .

لكلّ هؤلاء جميعًا أُزجي أعمق آيات العرفان والامتنان، وما التّوفيق إلاّ بالله العليّ العظيم عليه توكّلنا وإليه نُنيب.

شُكـــرًا لَكُـم . . .

مـــريم أقـــرين

مُقَدِّمَــةِ

الحمد لله حمدا كثيراً طيّبًا مباركًا، والصّلاة والسّلام على أشرف خلق الله محمّد بن عبد الله صلوات الله وسلامه عليه.

تعدُّ لغة الشّعر لغة الجمال والذّوق الرّفيع، قد استخدمها الشّعراء والأدباء في العهد القديم، وقدّموا لنا تراثاً أدبياً وشعرياً خلّد قائليه على مدى العصور. فقد اتّصفت بالتّأثير فمن جهة تطيل في الكلام، ومن جهة أخرى تختصر وتوجز إذا كان السّامع يفهم ما يُقال له، فلا تكون هناك حاجة للشّرح والإطالة؛ فتحذف بعض أجزاء الكلام حتى لا يشعر المتلقي بالملل والسّأم، وتقدّم وتؤخّر أجزاء أخرى إلخ، وذلك لا يأتي اعتباطاً إنما لغاية بلاغيّة يقتضيها المقام ويستدعيها السّياق.

والنّص الشّعري يرتكز في حقيقته على عملية "الانحراف اللّغوي" باعتباره وسيلةً فنيةً وتعبيريّةً للارتقاء بالمستوى اللّغوي، والابتعاد عن المباشرة والسّطحية، لذلك يسمو النّص الأدبي بشعريّته كلّما أمعن صاحبه في عملية الانحراف، وكثّف من المثيرات الأسلوبيّة التي تحفّز بدورها النّاقد، ليتتبعها ويمحّصها ويقف على حقيقة دورها في إنتاج الدّلالة.

ومن ثمّ، فقد أظهرت المناهج النّقديّة الحديثة اهتماماً كبيراً بطرق تحليل النّصوص الأدبيّة والكشف عن مدلولاتها الجماليّة والوقوف عند السّمات البلاغية التّي تميّزها، مرتكزة في ذلك على معايير موضوعيّة، يستطيع النّاقد من خلالها ممارسة عمله النّقدي وترشيد أحكامه وقيامها على أسس منضبطة تثري ممارسته النّقديّة.

ويُمثّل "**البحث الأسلوبي**" فرعًا من فروع الدّرس اللّغوي الحديث، الذّي يهتمّ ببيان الخصائص المميّزة لكتابات الأدباء، فهذا المنهج له دور بارز في استنطاق العمل الأدبي واستكناه أسراره من خلال مختلف مستوياته، والمدخل الأساس إلى فهمه هو العكوف على تحليل مكوّناته الأسلوبيّة وإبراز سماته الفنيّة في مستوياته المختلفة التي تتنوّع بتنوّع التّجارب ويُؤثرها صاحب النّص ويتفرّد باستعمالها، فهي تتيح له فرص الاختيار سعياً إلى إظهار رؤاه وأفكاره وملامح تفكيره، ويكشف لنا عمّا وراء الألفاظ والسّياق من مغزى ومعانٍ ينطوي عليها النّص، كما يُبرز القيم البلاغيّة والجماليّة في عبارةٍ حسنةِ الأداءِ للرّبط بين الصّورة التّي يريدها لفكرته والصّياغة التّعبيريّة التّي يسعى لنقلها إلى المتلقي، ومن هذه الطّرائق نجد: الجانب الإيقاعي، الصّرفي، التركيبيّ، والتّصويريّ.

إنّ المقصود بـ"**الخصائص الأسلوبيّة**" تلك المكوّنات اللّغويّة التي يتحوّل الكلام بواسطتها من سياقه الإخباريّ إلى وظيفته التّأثيريّة والجماليّة، وهي بحكم تردّدها وتكرارها في الكلام أصبحت من خصائصه الأسلوبية المميّزة، وهناك من اعتبرها "اختيار" الأديب لنمط لغويّ بعينه من بين أنماط لغويّة متعددّة تُتيحها له الاستعمالات اللّغويّة الصّحيحة، كما يراها آخرون بأنّها تمثّل نوعاً من الخروج عن الاستعمال العادي للّغة حيث ينأى الشّاعر أو الكاتب عمّا تقتضيه المعايير المقررة في النّظام اللّغوي، وأنّ ذاك الأديب لا يستعمل اللّغة ذلك الاستعمال الذي يتعارف عليه سائر مستعملي اللّغة حتّى يتفرّد بخصائصه الأسلوبيّة التي تتضافر جميعها لإعطاء النّصوص الشّعريّة أبعاداً دلاليّة وجماليّة تبرز أسلوبه، إلا أنّ الأسلوب المتبع في نصّ ما، هو الذي يشمل التجربة الأدبية بكل أبعادها وخصائصها، لا يمكن أن يكون مادّة ثابتة على الدّوام في نصّ آخر، وإنما هو قابل للتّغير بحسب ذاتيّة المرسل.

ولكي يتمّ تجسيد كلّ ذلك تمّ اختيار شاعرٍ فحلٍ من أعلام الشّعر الأندلسيّ وهو "**ابن زمرك**" (733-795هـ) وقد تضمّن شعره مختلف الأغراض الشّعريّة المعهودة من مدحٍ، وغزلٍ ووصفٍ ورثاءٍ، وبرع في شعر الإخوانيات، والطّرديات، والنّوادر وله موشّحات عديدة رائعة وقصائد زجليّة. كلّ ذلك في ديوانه الذي يعكس طاقته الإبداعيّة المتعلّقة بالشّعر؛ بدءاً بحرارة التّجربة وأصالة الإحساس، ثم بالقدرة على الانفصال عن كثافة الانفعال إلى الانفعال العاقل؛ بهدف الوصول إلى تجسيده في صورة فنيّة موحية، ومؤثّرة، ومعبّرة في آن واحد، ثم بالقدرة الفائقة في صناعة النّص من مكونات المعنى المحض إلى مكونات المبنى المحض، حيث يعمل الخيال الأصيل بمساعدة القدرة على التّصوير في تكوينها وتشكيلها. ليندرج جميع ذلك تحت عنوان: ((**خصائص الأسلوب في ديوان "ابن زمرك الأندلسيّ"**)).

من هنا، تظهر أهميّة البحث في كونه يستجلي الخصائص الأسلوبيّة والمزايا التّعبيريّة التي يمتاز بها شعر "ابن زمرك" سواء بشيوعها أم بندرتها، ومحاولة اكتشافها بوصفها بنى أسلوبيّة مهيمنة وفق نظرة خاصّة تُعنى بمتطلّبات التّحليل الأسلوبي من جهة، ورصد تحولاته من اللّغة النّمطية المعياريّة إلى اللّغة الجماليّة الفنيّة الغنيّة بالطّاقات الإيحائيّة والتّراكيب الجماليّة التي تتجاوز المألوف وتعانق الإبداع من جهة أخرى.

ونظراً لقيمة الموضوع وأهمّيّته، ارتأت الباحثة دراسته ضمن أُطُر مُعيّنة، وهي دراسة تحمل في طيّاتها العديد من الإشكالات، هي:

كيف تمظهرت خصائص الأسلوب داخل النّص الشّعريّ لابن زمرك الأندلسي؟ وبعبارة أخرى، بأيّ قالب وظّف الشّاعر في مدوّنته التّشكيلات المتفرّدة به؟ وكيف يمكن عبر تقنيات التّحليل الأسلوبي استنباط الظواهر الإيقاعيّة والصّرفيّة والتّركيبيّة والمعنويّة التّي يزخر بها نصّ الشّاعر؟ وما أثرها على دلالات النّص وشاعريته؟ وإلى أيّ مدى كان لإدراج الظّواهر الأسلوبيّة المختلفة الأثر في توليد المعنى واستنطاق القصد المراد من هذا النّص الشّعري؟ وكيف تتجلّى التّحوّلات العدوليّة من اللّغة النّمطيّة المعياريّة إلى اللّغة الجماليّة الفنيّة في النّص؟ وإلى أيّ مدى تُسهم في إنتاج الطّاقات الإيحائيّة الجماليّة؟

ومن الدّراسات السّابقة الحديثة حول الظّاهرة الأسلوبيّة نجد: خصائص الأسلوب في شعر النّابغة الذّبياني، لمحمد بن يحي، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر بسكرة 2015/2014م، والخصائص الأسلوبيّة في شعر الحماسة بين أبي تمّام والبحتري (شعر الحرب والفخر أنموذجاً)، لأحمد صالح محمد النّهمي، أطروحة دكتوراه، جامعة أم القرى المملكة العربيّة السّعوديّة، 2013م، والخصائص الأسلوبيّة في ديوان "في القدس" للشّاعر تميم البرغوثي، لمداني نادية، رسالة الماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2013/2012م، وظواهر أسلوبيّة في شعر ابن زمرك الغرناطي الأندلسي (733-797هـ)، لعبد الرّحمن بن يحي بن حسين الحازمي، رسالة الماجستير، جامعة أم القرى المملكة العربيّة السّعوديّة، 2014م، والوزير الشاعر ابن زمرك وآثاره، لريجيس بلاشير، تر: محمد العجيمي، نشر في حوليات معهد الدّراسات الشرقية، الجزائر، 1936م.

فالملحوظ من عناوين هذه الدّراسات وموضوعاتها أنّها قد درست الجوانب الأسلوبيّة لكن لمبدعين وشعراء آخرين من جهة، وإن تطرّقت "لابن زمرك الأندلسي" فهي اكتفت بتحليل جوانب أسلوبيّة قليلة من شعره نحو: التّشخيص، والتّكرار، والاقتباس والتّضمين من جهة ثانيّة، أو راحت تقوم بدراسة الشّاعر ذاته من ناحية سيرته الذّاتيّة والأدبيّة من جهة ثالثة، أمّا دراستنا من النّاحية الفنيّة فقد تضمّنت مستوياتها التّعبيريّة الأسلوبيّة المختلفة، نحو: الإيقاعيّة، الصّرفيّة، التّركيبيّة، المعنويّة، والتّصويريّة، مع تحليلها وإظهار المقاصد المتوقّعة من كلّ خاصيّة أسلوبيّة.

ولعلّ أهمّ الأسباب التّي دفعت الباحثة لدراسة هذا الموضوع هي رغبتها في تكوين مرجعية فكريّة عبر محاولة التعمُّق في دراسة المدونة الشّعريّة الأندلسيّة، ومعرفة خباياها وأسرارها وأهمّ الظّواهر المتفشّية في ذلك الزمن لاستكشاف الأندلس فكراً وحضارة باعتبارها تمثّل حلقة وصل بين العالم العربي والعالم الغربي، والتّنويه بأحد أبرز شعرائها وهو "ابن زمرك" الذّي كان الدّافع الأوّل والأقوى لاختيار الموضوع والظّاهرة للبحث في خصائص النّص المتميّزة، عبر فحص البنى الأسلوبيّة البارزة في شعره والتي تتضافر جميعها لإعطاء النّصوص الشّعريّة أبعادا دلالية وجمالية تبرز أسلوب الشّاعر.

وأهداف البحث تكمن في السّعي وراء الحقيقة العلميّة، ومعرفة خصائص الأسلوب الطّاغية على المدونة لبيان القيمة الدّلالية لها، ودورها في إمداد التّركيب بمعناه المقصود، أو الوصول إلى الصّورة المثلى التي يقصد لها الشّاعر، والوقوف على مواطن الجمال والإبداع النّاتجة عنها.

إضافة إلى محاولة استظهار ما يتميّز به الشاعر "ابن زمرك" من مقدرة أسلوبية تبيّن أصالته الشّعريّة، ومهارته الإبداعيّة تارة، ومعرفة طريقة صوغه للانحرافات وإدراجها في المدونة تارة أخرى، بغية الوصول إلى عمق فكره وفسيح خياله وما يمتاز به من خلفيّة ثقافيّة متنوّعة المشارب.

أمّا المنهج الذّي سيضبط مادّة البحث، فهو **"المنهج الوصفي التّحليلي"** الذّي يناسب طبيعة الموضوع؛ فقد تمّ توظيفه لرصد الظّاهرة اللّغويّة التي تزخر بها المدونة الشّعريّة لتحديد أهمّ الخصائص الأسلوبيّة ووصفها، والتّعليق عليها وتحليلها بُغية الوصول إلى بواعثها النّفسيّة وآثارها الجماليّة ومعانيها الضّمنية. كما تهتمّ الدّراسة بتوضيح مدى شيوع الظّاهرة أو ندرتها ومحاولة اكتشافها بوصفها بنى أسلوبيّة.

وكانت الخطّة المتّبعة مبنيّة على: مقدّمة، ومدخل، وأربعة فصول، وخاتمة.

بدءاً **بالمدخل** المسمّى بـ "الشّاعر والأسلوب"؛ الذّي فيه أوّلا: "حياة الشّاعر ابن زمرك" بما فيها اسمه ونشأته وصفاته، وكيف دخل للوزارة، ومقتله، وأهمّ ألقابه المشهورة، وآثاره الشّعريّة والنثريّة.

ثانيًّا: الحديث عن "خصائص الأسلوب: الإطار المفاهيمي"؛ حيث يُشار فيه إلى أربع دعامات رئيسة في البحث، فأوّلها: "مفهوم "الأسلوب" من الجهة اللّغويّة والاصطلاحيّة، وثانيها: "مفهوم خصائص الأسلوب"؛ حيث يُتطرّق لفكرة مزج وعمليّة جمع مفهوم الظّاهرتين، وثالثها: "التّحليل

الأسلوبي" الذّي يُحدّد الأطر المنهجيّة التّي يسلكها النّاقد، ورابعها: "صفات الدّارس الأسلوبي" فهنا استجلي فيها مجموعة من الشّروط المتوفّرة في الدّارس حتّى يخوض في تحليل النّص. وخامسها: "الأسلوب والبلاغة" التّي تُبيّن مدى تأصّل الأسلوب في تاريخ العرب من خلال "علم البلاغة" لتظهر العلاقة بينهما.

ونجد **الفصل الأوّل** معنونًا بـ "خصائص الأسلوب الإيقاعيّة في ديوان "ابن زمرك الأندلسي"، المندرج تحته قضيّتان اثنتان، وهما: "الإيقاع الخارجي"؛ الذّي يتناول فيه: البحور الشّعريّة، القافية، الرّوي، المخمّسات، الموشّحات، وطول القصائد، و"الإيقاع الدّاخلي"؛ المتضمّن: الجناس، الطّباق، التّرصيع والتّصريع، وتكرار الصّوت.

وقد تمّ في **الفصل الثّاني**، معالجة ظاهرة "خصائص الأسلوب الصّرفيّة في ديوان "ابن زمرك الأندلسي"، الذّي يتفرّع إلى ثلاثة مظاهر؛ فكان الأوّل "المشتقّات": اسم الفاعل، اسم المفعول، الصّفة المشبّهة، صيغة المبالغة، اسم المكان، واسم الزّمان. وكان الثّاني "المصادر" المشتمل على فروع منها: المصدر الأصلي، المصدر الميمي، المصدر الهيئة، مصدر المرّة، والمصدر الصّناعي. ليكون الثّالث خاصًّا بـ "الأفعال" سواء الفعل الماضي أم المضارع المجرّدة والمزيدة، أم الأمر.

كما توّزع **الفصل الثّالث** الموسوم بـ "خصائص الأسلوب التّركيبيّة في ديوان "ابن زمرك الأندلسي" إلى سبعة مظاهر بدءاً بـ "التّرتيب (التّقديم والتّأخير)"، ثمّ "النّقصان (الحذف)" و"العطف"، وبعدها "الأسلوب الإنشائي" المدرج فيه: الاستفهام، والأمر والنّداء والقسم، إضافة لـ "أسلوب الحصر والقصر"، ويليه "أسلوب النّفي"، ثمّ "ظاهرة التّكرار" بأشكالها المختلفة: تكرار الحرف، والكلمة، والجملة من جهة، وتكرار صيغة كتابيّة من جهة ثانيّة، وتكرار متشابه من جهة ثالثة.

وأخيراً نصل **للفصل الرّابع** الموسوم بـ "خصائص الأسلوب المعنويّة في ديوان "ابن زمرك الأندلسي" فقد اندرج ضمنها أربعة فروع أوّلها: "التّصوير" الذّي يحوي؛ الاستعارة بنوعيها، والتّشبيهات المختلفة التّمثيلي، والبليغ، والمجمل، وكذا نجد المجاز المرسل. وثانيها: "التّرادف". وثالثها: "التّضمين" بأشكاله الدينيّة والأدبيّة، والأسماء، والأحداث السّياسيّة. ورابعها: "الأغراض الشّعريّة" ذات المعاني الفريدة نحو: النّقوش، الصّباحيات، الطّرديات، التّلغيز، الإعذاريّات، الإخوانيّات، مدح العذار، والفُكاهة.

لتخلص الباحثة في النّهاية إلى خاتمة حاولت تضمينها أهمّ النّتائج المستخلصة.

واستند البحث في إنجازه على مصادر تراثيّة ومراجع حديثة متنوعة لتعدّد المواضيع التي تمّ التّطرّق إليها، شكّلت عمدة البحث بعد ديوان "ابن زمرك الأندلسي" باعتباره المصدر الرّئيس، أمّا التّراثيّة فمنها: دلائل الإعجاز في علم المعاني لعبد القاهر الجرجاني، ومفتاح العلوم للسكّاكي. وأمّا الحديثة فنجد كتاب موسيقى الشّعر لإبراهيم أنيس، إضافة لكتاب البلاغة العربيّة أسسها، وعلومها، وفنونها لعبد الرّحمن حسن حبنكة الميداني، ومُؤَلَّف الخطاب الشّعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبيّة لمحمد صلاح زكي أبو حميدة، التّي كان لها قيمة كبيرة في إخراج البحث على هذه الصّورة النّهائيّة.

وأخيراً، لا يفوتني في هذا المقام أن أتقدّم بأسمى آيات الشّكر وجزيل العرفان إلى فضيلة الأستاذ الدّكتور **"محمد خان"** –حفظه الله– الذّي احتضن البحث فأمدّني بعلمه، واستنرت بتوجيهاته، فكان خير موجّه وخير ناصح ليخرج هذا البحث إلى النّور. رغم ذلك فلن يخلو البحث من أخطاء ومآخذ، فما عملي هذا إلاّ محاولة، والله سبحانه الغفّار أسأله ثواب الاجتهاد والمحاولة، وعلى أساتذتنا الفضلاء أعرض هذا الجهد المتواضع ليقضوا فيه ويقوّموه، فالحمد لله ربّ العالمين على النّعمة والتّوفيق.

الـمَدْخَل

الشَّاعِرُ وَالأُسْلُوب

أوّلاً: حياة الشّاعر "ابن زمرك":

1. اسمه ونشأته وصفاته:

هو محمد بن يوسف بن محمد بن أحمد بن محمد بن يوسف الصّريحي يكنّى "أبا عبد الله"[1] وفي كلام "ابن الأحمر" حذف "محمد" فيما بين "أحمد" و"يوسف"[2]، ويُعرف بـ "ابن زَمْرَك[3] وبعضهم ينطق "زِمْرك" وقد يكون اسم جدّ بعيد[4]، وأصله من شرق الأندلس، وسكن سلفه "رَبَض البيّازين" من غرناطة وبه مولده ونشأته[5] الذّي كان في 4 شوال 733هـ[6] أي 29 جوان 1333م[7]، وهي السّنة نفسها التي بويع فيها لسابع سلاطين بني الأحمر "أبو الحجّاج يوسف"[8]، وقد كانت أسرته متواضعة؛ فأبوه حدّادٌ فكّر في تنشئته على مهنته التّي يُمارسها، إلاّ أنّ الطّفل كان ضعيف البُنية تلوح عليه علامات الفطنة لذلك عزم والده على أن يجعل منه أديباً[9].

حيث اشتغل في أوّل نشأته بطلب العلم واستمراريّة القراءة، وأخذ نفسه بملازمة حلقات التّدريس[10] وتتلمذ على يد كثيرٍ من الشيوخ في تخصّصاتٍ مختلفةٍ؛ فقرأ العربيّة في فنّها على الأستاذ "أبي عبد الله بن الفخار"، والفقه على الأستاذ المفتي "أبي سعيد بن لُب" والفقيه الخطيب "أبي عبد الله بن مرزوق"، ولقي القاضي الحافظ "أبا عبد الله المقرّي" عندما قدِم رسولاً إلى الأندلس وذاكره، وقرأ الأصول على "أبي علي منصور الزّواوي"، وطالع بعض الفنون بمدينة "فاس" على الشّريف الشّهير بـ

---

[1] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تح: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، مجلد 2، 1974م، 300/2.

[2] أحمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا، وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، (د.ط)، القاهرة، 1939م، 7/2.

[3] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تح: محمد عبد الله عنان، 300/2.

[4] ريجيس بلاشير، الوزير الشاعر ابن زمرك وآثاره، تر: محمد العجيمي، نشر في حوليات معهد الدراسات الشرقية، الجزائر، 1936م، ص132

[5] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تح: محمد عبد الله عنان، 300/2.

[6] نفسه، 314/2.

[7] ريجيس بلاشير، الوزير الشاعر ابن زمرك وآثاره، تر: محمد العجيمي، ص132

[8] الديوان، ص 7.

[9] ريجيس بلاشير، الوزير الشاعر ابن زمرك وآثاره، تر: محمد العجيمي، ص132

[10] أحمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا، وآخرون، 14/2.

"أبي عبد الله التّلمساني"[11]، حتّى صار من نجباء طلبة الأندلس واتّصف أنّه صاحب جوابٍ مُطبقٍ، وذهنٍ سابقٍ لإيضاح المشكل[12].

ومن مشايخه في الأدب الوزير "ابن الخطيب" (ت776هـ) الذّي عدّد له مجموعة من الصّفات لأنّه عاشره فترة فقال عنه أنّه مقبولٌ هشٌّ، عذبُ الفكاهةِ، حلو المجالسة، حسن التّوقيع، خفيف الرّوح، شره المذاكرة، حاضر الجواب، شعلة من شعل الذّكاء، كثير الرقّة، غزل مع حياء وحشمة[13]، ونشأ عفًّا، طاهراً، كلفاً بالقراءة، عظيم الدُّؤوب، ثاقب الذّهن، أصيل الحفظ، ظاهر النّبل بعيدُ مدى الإدراك، جيّد الفهم، فاشتهر فضله، وذاع أرجُهُ، وفشى خبره، واضطلع بكثيرٍ من الأغراض[14].

2. "ابن زمرك" في الوزارة:

جمع "ابن زمرك" في تكوينه بين ثقافة عصره المكتسبة وجملة من الخصال الموروثة، وهذه الأخيرة ذكرها شيخه "ابن الخطيب" –ذُكرت قبلاً– التّي جعلته يُؤهّل للتّدرّج في سلّم الوظائف الدّيوانيّة، وقد قُلّد "ابن الخطيب" الوزارة في عهد يوسف الأوّل "أبي الحجاج يوسف" عام 749هـ، وكان "ابن زمرك" كاتبه وعمره لم يتجاوز سبعة عشر عاماً[15]، وعندما تولّى الأمير محمد الخامس "الغنيّ بالله" من بني نصر سنة 755هـ/ 1354م الحكم، تبوّأ أستاذه وحاميه "ابن الخطيب" الوزارة الكبرى، وهذا ما جعل "ابن زمرك" يحظى بخطّة سلطانيّة في بطانة ملك غرناطة[16]، لذا لُقّب "ابن الخطيب" بذي الوزارتيْن فالأولى مع "أبي الحجاج يوسف" والثّانية مع "الغنيّ بالله"[17].

وبعد ذلك خُلِع "محمد الخامس" بسبب أخيه وذهب لـ"فاس" بالمغرب، وتقرّب منه "ابن زمرك" في هذه المرحلة. ومع عودة المُلك له في النّهاية عاد "ابن الخطيب" للوزارة الكبرى واتّخذ "ابن زمرك" كاتب سرّه[18]، واستعمله بعد أعوام في السّفارة بينه وبين ملوك عصره خاصّة في عقد الصّلح بين الملوك

[11] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تح: محمد عبد الله عنان، 303/2.

[12] أحمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا، وآخرون، 15/2.

[13] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تح: محمد عبد الله عنان، 301/2.

[14] نفسه، 301/2.

[15] الديوان، ص10.

[16] ريجيس بلاشير، الوزير الشاعر ابن زمرك وآثاره، تر: محمد العجيمي، ص135.

[17] الديوان، ص 6.

[18] ريجيس بلاشير، الوزير الشاعر ابن زمرك وآثاره، تر: محمد العجيمي، ص135، 136.

بالعُدوتيْن وصُلح النّصارى تسع مرّات، فقال "ابن زمرك" أنّه خدمه: «**سبعاً وثلاثين سنة، ثلاثة بالمغرب، وباقيها بالأندلس**»[19]، وفي السّنوات المواليّة بذل "ابن زمرك" جهداً حيث درّس الفقه وكان أستاذاً فذاع صيته، وتخرّج على يديه "الشّاطبي"، مع نظمه للشّعر، وكانت علاقته مع ولي نعمته "ابن الخطيب" جيّدة إلى غاية 770هـ مارس 1369م[20]، ولم يكشف عن عدائه له إلاّ بعد ذلك التّاريخ.

ويعود ذلك إلى أنّه وقع في موقفين متناقضيْن؛ إمّا أن يغدر بمولاه "محمد الخامس" بوقوفه موقفاً سلبياًّ ويساعد "ابن الخطيب" في مكائده، وإمّا أن يستنكر غدره فينتصب في وجهه مدافعاً عن مَلِكِهِ، فاهتدى إلى الحلّ الموافق لمصالحه الشّخصيّة وأفرط في تسليط النّقمة على الوزير الماكر "ابن الخطيب"[21]، وتلاميذ هذا الأخير كثيرون إلاّ أنّه لم يُرزق السّعادة في العديد منهم، بل بارزوه بالعداوة واجتهدوا في إيصال المكروه إليه[22]، وبذلك فرّ "ابن الخطيب" بسبب مكائد البلاط والتجأ إلى "بني مرين"، وقد بلغ "الغنيّ بالله" بأنّه كان يُغري السّلطان "عبد العزيز" بغزو الأندلس[23]. وبعد فرار "ابن الخطيب" رفع الملك من شأن "ابن زمرك" فقلّده الوزارة الكبرى[24].

بعد ذلك تغيّر طبع "ابن زمرك" تغيّراً عميقاً، فقد أضحى شخصاً مغموراً بالكبرياء يستفزّ النّفوس، ويُحقّق غاياته ومال إلى الكيْد فلا يدعُ أحداً ينعم بالأمن، إذ أنّه هو نفسه لم ينج من مؤامرات أعدائه إلاّ بفضل رعاية محمد الخامس "الغنيّ بالله" له، وعند وفاة سيّده[25] في شهر صفر عام 793هـ نالته المحنة وشعر بالخطر[26]، فحاول أن يستميل خلَفه "يوسف الثّاني" غير أنّ المكائد التّي دبّرت في البلاط آلت بالزّج به في السّجن بـ "المرية" في أوائل صفر 793هـ جانفي 1391م، حيث بقي عشرين شهراً وبعدها أعاده الخليفة إلى سالف خطّته، ولم يطل عهده فبوفاة "الأمير يوسف الثّاني" بادر خلفه "محمد

[19] أحمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا، وآخرون، 16/2، 17.

[20] ريجيس بلاشير، الوزير الشاعر ابن زمرك وآثاره، تر: محمد العجيمي، ص137.

[21] نفسه، ص137.

[22] أحمد المقري التلمساني، نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، (د.ط)، بيروت، مجلد7، 1968م، 145/7.

[23] الدّيوان، ص14، 15.

[24] ريجيس بلاشير، الوزير الشاعر ابن زمرك وآثاره، تر: محمد العجيمي، ص137.

[25] نفسه، ص142.

[26] أحمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا، وآخرون، 18/2.

السّابع" بعزل "ابن زمرك" وتعيين "ابن عاصم" وزيراً مكانه، ثمّ استعاد "ابن زمرك" الوزارة ثانية، وراح يزعج النّاس بعنفه حتى أنّ "محمد السّابع" رابه أمره[27].

3. مقتله:

أمر ملك غرناطة ذات ليلة بسبب إغراءٍ من الأعداء والحسّاد باقتحام بيت "ابن زمرك"[28]، فعند الدّخول عليه وجدوه بالمصحف رافعاً يديه، فجدّلته السّيوف وتناولته الحتوف فقُضي عليه شرّ قتلة وعلى من وُجِد من خدمه وابنيه كلّ ذلك بمرأى عين أهله وبناته، فكانت أنكى الفجائع وأفظع الوقائع[29]، وهناك من رأى أنّ ذلك الاغتيال مظهرٌ من مظاهر العدل الإلهي (من أنصار "ابن الخطيب")[30]، فمات قتيلاً بعد التّسعين وسبع مئة[31] أي فوق هذه الفترة من الزّمن في حوالي 795هـ حسب تحليل الدّارسين[32].

4. ألقابه:

لُقّب "ابن زمرك" بـ **"شاعر الحمراء"**[33] لأنّ كلّ ما في قبابها وطيقانها وأقواسها وأبوابها من أشعار منقوشة تعود له[34]، ولُقّب أيضاً بـ **"شاعر الغنيّ بالله"**[35] لأنّه قضى سبعاً وثلاثين سنة ملازماً له مادحاً في ستّة وستين قصيدة في ستّة وستين عيداً[36]، وهو كذلك **"شاعر البلاط"** بارتجاله الكثير من النّظم والمقطوعات[37]. لذا وصف أستاذه "ابن الخطيب" شعر تلميذه –ابن زمرك– بأنّه «**مترامٍ إلى نمط الإجادة خفاجي النّزعة، كلف بالمعاني البديعة، والألفاظ الصّقيلة، غزير المادّة**»[38].

[27] ريجيس بلاشير، الوزير الشاعر ابن زمرك وآثاره، تر: محمد العجيمي، ص143.
[28] نفسه، ص143.
[29] أحمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا، وآخرون، 20/2.
[30] ريجيس بلاشير، الوزير الشاعر ابن زمرك وآثاره، تر: محمد العجيمي، ص143.
[31] أحمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا، وآخرون، 11/2.
[32] الديوان، ص25.
[33] قصائد زجلية لابن زمرك الأندلسي، تح: محمد توفيق النّيفر (دراسة)، ص180.
[34] أحمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا، وآخرون، 16/2.
[35] قصائد زجلية لابن زمرك الأندلسي، تح: محمد توفيق النّيفر (دراسة)، ص180.
[36] أحمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا، وآخرون، 16/2.
[37] ريجيس بلاشير، الوزير الشاعر ابن زمرك وآثاره، تر: محمد العجيمي، ص144.
[38] ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تح: محمد عبد الله عنان، 303/2.

كما لُقّب بـ"**الرّئيس الفقيه**"[39] أو "**الرّئيس الوزير**" لأنّه بقي مع "محمد الخامس" أعوامًا يخدمه في السّفارة مع ملوك عصره، وعقد الصّلح بينهم[40].

5. آثاره:

ترك "ابن زمرك" ديواناً يندر أن يتكرّر رقّةً وأناقةً وعمقاً؛ فهو سِجِّل ليس لحياته فقط؛ وإنّما هو حقبة من تاريخ العرب في الأندلس المفقودة، ويُعدّ صورةً عاكسةً لملامح العصر في أحداثه السّياسيّة الكبرى وخصائصه الحضارية التّي تحدّد صفات المجتمع الأندلسي في القرن 8هـ في مدينة غرناطة[41]، وهذا الدّيوان حوى أشعاراً منظومة تمّ جمعها من طرف بعض سلاطين تلمسان وهم بني الأحمر "**حفيد ابن الأحمر المخلوع**" لذا لُقّب بـ "**الكتاب الملوكي**" وسمّاه "**البقيّة المُدرك، من كلام ابن زمرك**" وهو سفرٌ ضخم ليس فيه إلاّ نظمه فقط[42].

وقد شمل الدّيوان مختلف الأغراض الشّعريّة المعهودة من مدحٍ وغزلٍ ووصفٍ ورثاءٍ، وبرع في شعر الإخوانيات والطّرديات والملح والنّوادر[43]، وهو لم يُقدِم على أيّ تغييرٍ في الهياكل الكلاسيكيّة الجديدة الموروثة عن القرون الخاليّة؛ حيث كان يستهلّها بمقدّمةٍ غزليّةٍ (نسيب) قد تطول غالب الأحيان ثمّ يتخلّص منها إلى المديح مباشرة، وكثيراً ما ترد القصائد دون مقدّمة غزليّة وعادة تكون في المدائح أو المناسبات أو الأعياد الدّينيّة[44].

والأغراض المدحيّة خصّصها للأمراء وعَلْيَة القوم والإسلام، وظهرت فيه النّزعة الصّوفيّة ومعاني وصفيّة للطبيعة الفنيّة[45]. وكان متميّزاً في الفنّ الدّيكوري الزّخرفي[46] من خلال أشعار النّقوش على القصور والطيقان والأبواب. وظهر له منحى جديد يظهر في "**الموشّح**" حيث كان وشّاحاً بامتياز وبشكلٍ مطوّلٍ طرأ فيه أغراضه المتعدّدة.

---

39 ريجيس بلاشير، الوزير الشاعر ابن زمرك وآثاره، تر: محمد العجيمي، ص135، 136.

40 أحمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا، وآخرون، 17/2.

41 الديوان، ص6، 7.

42 أحمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا، وآخرون، 11/2.

43 قصائد زجلية لابن زمرك الأندلسي، تح: محمد توفيق النّيفر (دراسة)، ص180.

44 ريجيس بلاشير، الوزير الشاعر ابن زمرك وآثاره، تر: محمد العجيمي، ص144.

45 نفسه، ص149 إلى 154.

46 عارف الكنعاني، ابن زمرك يدافع عن نفسه، جريدة الاتحاد، الخميس 19 سبتمبر 2013م. http://www.alittihad.ae/details.php?id=87739&y=2013&article=full

و"لابن زمرك" نثر من خلال كتابات في الجهاد نحو ما كتبه عندما نزل المسلمون بآخر مَرْج غرناطة متوجّهين لفجّ خير[47]، حيث قال: «**اعلموا أنّا نذكر لكم ما لا يغيب عن أديانكم وأحسابكم؛ إنّ هذا الجهاد وليمة دعا الله عباده إليها، وحضّهم عليها؛ فالآيات في المصاحف مسطوره، والأحاديث مشهوره؛ لبيع النّفوس فيها من الرّحمن، وبذل المهج رغبة في حصول ثواب الملك الدّيان**»[48]، كما مزج بين نثره ونظمه وأظهر فيه أدبه وعلمه نحو قوله يُخاطب "ابن الخطيب" جواباً عن رسالة توجّهت للأولاد وهم مع مولاهم[49].

ثانيًا: خصائص الأسلوب: الإطار المفاهيمي.

في هذا الجزء من البحث سنحاول تقديم مفهوم "الأسلوب"، لعرض صورة توضيحيّة، ثمّ نخلص لتعريفٍ جامعٍ بين الجزءين وهو "خصائص الأسلوب"، وبعدها نحدّد الأطر المنهجيّة التّي تُسلك في "التّحليل الأسلوبي"، وكلّ ذلك يُدرس وفق شروط تدخل في "صفات الدّارس الأسلوبي"، لنعرض في النّهاية العلاقة بين "الأسلوب والبلاغة".

1. مفهوم "الأسلوب":

تجذّرت في الكتب معنى كلّ الأسلوب حيث نجد:

أ/ المعنى اللّغوي:

تحدّدت المادّة اللّغويّة للفظة (أسلوب) في المعاجم بـ (س ل ب) وذُكر لها معانٍ عديدة منها: "**النّظام**" ذلك أنّه «**يُقال للسّطر من النّخيل: أسلوب. وكلّ طريق مُمتدٍ فهو أسلوب**»[50]، وورد هذا المعنى أيضاً عند "الفيروزآبادي"[51](ت817هـ). ومن معانيه "**المذهب والطريق والوجه**"[52]، وكذلك معنى

---

[47] أحمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا، وآخرون، 63/2.

[48] نفسه، 63/1.

[49] ينظر، ابن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، تح: محمد عبد الله عنان، 310/2، 311، 312 وما بعدها.

[50] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، (د.ط)، النيل، القاهرة، (د.ت)، مادّة (س ل ب)، ص 2058.

[51] ينظر، الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط8، بيروت، لبنان، 2005م، مادّة (س ل ب)، ص 98.

[52] ينظر، ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مادّة (س ل ب)، ص2058. وفي معجم "العين" نعثر على مادّة (س ل ب) بمعنى «**كلّ لباس على الإنسان سلبٌ**» أي ما يتشكّل على الإنسان من لباس ليأخذ طريقته وما يتميّز به. ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، أبراهيم السامرائي، ص 261.

"الفنّ" فـ «**يُقال أخذ فلانٌ في أساليب من القول، أي أفانين منه**»[53]. فالأسلوب هو كلّ ما يُظهر نظاماً معيّناً ومذهباً خاصًّا يتميّز به ويتفنّن في استخدامه دون سواه.

ب/ المعنى الاصطلاحي:

تناول الدّارسون على اختلاف توجّهاتهم مصطلح وفكرة الأسلوب، منهم العرب القدماء والمحدثين:

- **الأسلوب عند العرب القدماء:**

إذا عدنا للدّارسين العرب القدماء سنعثر على مفاهيم للأسلوب في سياق إبراز إعجاز القرآن الكريم لكن من دون التّخصّص فيه أو القصد له في حدّ ذاته، فعند "**الباقلاّني**" (ت403هـ) نجده يقول في معرض حديثه عن فضل القرآن عن غيره: «**أنّ نظم القرآن على تصرّف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختصّ به، ويتميّز في تصرّفه عن أساليب الكلام المعتاد**»[54]، فجعل نظام القرآن معدولاً عن مألوف استعمالهم من خلال أسلوبه الفريد، وبيّن أنّه خارج عن أصناف كلامهم وأساليب خطاب العرب من أعاريض الشّعر، والكلام الموزون والسّجع[55].

أمّا "**عبد القاهر الجرجاني**" (ت471هـ) فقد ركّز على فكرة "النّظم" –أيضاً– فقال: «**واعلم أنّ ليس "النّظم" إلاّ أنْ تضع كلامك الوضع الذّي يقتضيه "علم النّحو" وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التّي نُهجَتْ فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرّسوم التّي رُسمت لك، فلا تخلُّ بشيء منها**»[56]؛ حيث بيّن مفهوم "النّظم" وعلاقته بالنّحو من خلال الالتزام بالقوانين والأصول وتتبّع الأسلوب من دون الخروج عنه. وراح "**شكري محمد عيّاد**" ينقد الدّارسين العرب القدماء بأنّه «**إذا كانت كلمة "الأسلوب" قد بقيت عندهم مبهمة المعنى، تشرئبّ لمنزلة المصطلح دون أن تبلغها [...] فقد وجدوا كلمة "النّظم" بريئة من اللّبس، إذ لم تكن ثمّة شبهة –من حيث أصلها اللّغوي نفسه– في أنّها تدلّ على**

---

[53] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، ص 2058.

[54] الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص 35.

[55] ينظر، نفسه، ص 50.

[56] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، (د.د)، (د.ط)، (د.ب)، ص 81.

طريقة التأليف [...] واستقرّت في المصطلح البلاغي كما عرّفها الجرجاني»[57]، فأظهر أنّ معنى الأسلوب عندهم اتّصل "بالنّظم" لأنّ هذا الأخير كان واضحاً في أذهانهم وارتبط بالقرآن الكريم.

وأظهر "**أبو حازم القرطاجنّي**" (ت684هـ) مقابلة بين الأسلوب والنّظم فقال: «**الأسلوب هيئة تحصل عن التّأليفات المعنويّة. والنّظم هيئة تحصل عن التّأليفات اللّفظيّة**»[58] إذ يبدو أنّ الأسلوب مرتبط بتناسق المعاني وحبكها، والنّظم له علاقة بتأليف الألفاظ وسبكها، فأوجب لهذا التّصوّر ضرورة مراعاة حسن الاطّراد والتناسب والتلطّف في الانتقال من مقصد لآخر في الأسلوب، وملاحظة حسن الاطراد من بعض العبارات إلى بعض ومراعاة المناسبة ولطف النقلة في النظم[59].

وقد حقّق "**ابن خلدون**" (ت808هـ) تقدّماً في تعريفه للأسلوب إذ قال عنه: «**ولنذكر هنا مدلول لفظة الأسلوب عند أهل هذه الصّناعة وما يريدون بها في إطلاقهم. فاعلم أنّها عبارة عندهم عن المنوال الذّي تُنسج فيه التّراكيب، أو القالب الذّي يُفرغ فيه [...] فيرصُّها فيه رصاً، كما يفعله البنّاء في القالب أو النّسّاج في المنوال، حتّى يتّسع القالب بحصول التّراكيب الوافية. بمقصود الكلام**»[60]، فشرح الأسلوب بأنّه المنوال أو القالب فجمع بين خطّة نسج التّراكيب والطّريق المحتذى، وبيّن الشّكل الذّي تُوضع فيه التّراكيب لتخرج محبوكةً متينةً مثل ما يفعل البنّاء والنسّاج لأجل إيصال مقصود الكلام.

- **الأسلوب بعند الدّارسين المحدثين:**

وردت لفظة الأسلوب في تحليلات الدّارسين المحدثين فقالوا: «**اشتقّت من الأصل اللاّتيني stilus وهو يعني "الرّيشة" ثمّ انتقل عن طريق المجاز إلى مفهومات تتعلّق بطريقة الكتابة**»[61]، حيث انتقلت اللّفظة ومفهومها المتنوّع على مدى العصور القديمة عند الغربيين. وقد بيّنها "**شكري محمد عيّاد**" بكونها «**تدلّ على نوع من التميّز، أي أنّنا حين نتكلّم عن "أسلوب" ما فلابد أن**

[57] شكري محمد عياد، اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ناشيونال بريس، ط1، (د.ب)، 1988م، ص 18.

[58] أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، لبنان، 1986م، ص 364.

[59] ينظر، نفسه، ص 364.

[60] ابن خلدون، المقدمة، تح: أحمد الزعبي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، عين مليلة، الجزائر، (د.ت)، ص 648.

[61] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998م، ص 93.

يكون هذا الأسلوب متميّزاً عن غيره من الأساليب [...] لكلّ إنسان طريقته الخاصّة في التّعبير، ومع العصر أصبح معظم النّاس يفهمون أنّ الأسلوب هو مرآة الشّخصيّة أو الخلق»[62]، فتطرّق إلى تحوّل معنى الأسلوب من تميّز صاحبه عن غيره وتفرّده به في كلّ الجوانب (اللّغة والعواطف والتركيب)، حتّى صار يعكس شخصيّة منتجه ومشاعره وخُلُقه.

وفي هذا السّياق عرّف **"عبد السّلام المسدّي"** الأسلوب أنّه **«حكَمُ القيادة في مركب الإبلاغ لأنّه تجسيد لعزيمة المتكلّم في أن يكسوَ السّامع ثوب رسالته في محتواها من خلال صياغتها»**[63]، فبلغته المجازيّة أوضح فكرته للأسلوب في كونه الواجهة التّي تربط بين إبلاغ الرّسالة، ورغبة المتكلّم في ذلك، والتقاط السّامع الرّسالة، والصياغة الفريدة.

ويرى الدّارسون أنّ هناك اتّجاهات مختلفة في تحديد مفهوم الأسلوب، إذ نجد ثلاثة مناحٍ ينطلقون منها هي: المتكلّم (المبدع)، النّص، والمتلقي. فأمّا من جهة **"المتكلّم"** فالأسلوب **«يعكس شخصيّة صاحبه ومزاجه ويكشف عن مكنوناته وخباياه، ويعبّر عن مشاعره وانفعالاته بحيث يصبح صورة صادقة للشّخصيّة»**[64]، وبعبارة **"حسن طبل"** يُعدّ **"إفرازًا لغويًّا"** لتجربة مبدعه[65]. وأمّا من جهة **"النّص"** فالأسلوب **«نوع من الخطاب الأدبي المغاير للخطاب العادي [...] قد يكسر القواعد اللّغوية الموضوعيّة، أو يخرج عن النّمط المألوف للغة، أو يبتكر صيغاً وأساليب جديدة ليست شائعة بأخرى قديمة»**[66]، فهو كسر لتلك القواعد وخروج متعمّد عن الأعراف تتفجّر به طاقات التّعبير والإيحاء[67]. وأمّا من جهة **"المتلقّي"** **«فلابدّ من متلقٍّ يستقبل النّص الأدبي، فالمتلقي يمثّل البُعد**

---

62 شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مبارك العامة، الجبرة العامة، ط2، (د.ب)، 1992م، ص 14.

63 عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، (د.ب)، (د.ت)، ص 81.

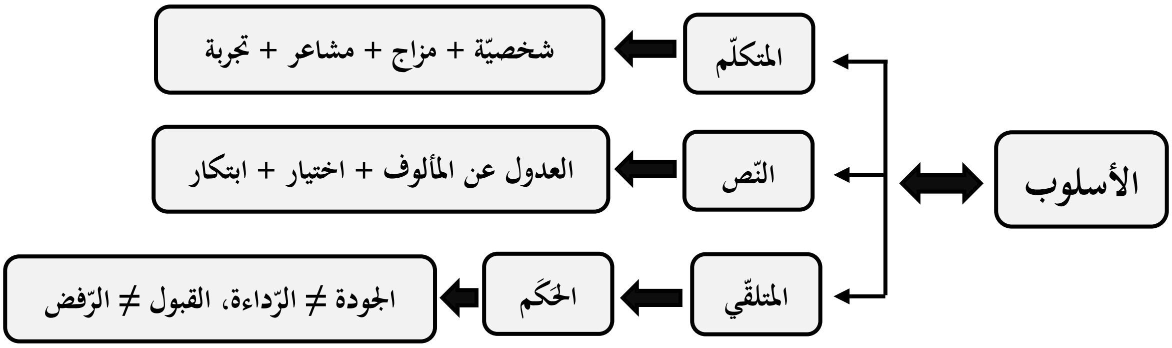
64 فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، تق: طه وادي، مكتبة الآداب، (د.ط)، القاهرة، 2004م، ص 14.

65 ينظر، حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، (د.ط)، القاهرة، 1998م، ص 34.

66 فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، ص 20.

67 ينظر، حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص 40- 43. وينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 88.

الثّالث في العمليّة الإبداعيّة. ودور المتلقّي مهمٌّ ومؤثّر [...] فهو الحَكَمُ على الجودة أو الرّداءة، وهو الفيصل في قبول النّص أو رفضه»[68]، وعليه فإنّ هذا التّعريف يُمكن تلخيصه في المخطّط الآتي:



يظهر من خلال الرّسم التّخطيطي التّركّز على الدّورة التّخاطبيّة؛ فالأسلوب من ناحية "المبدع" هو صورة منه ينقل أغراضه ومشاعره، ومن ناحية "النّص" هو عدول عن المألوف وانحراف عنه، واختيار أساليب فريدة، ومن ناحية "المتلقي" يُعدُّ نهاية حصاد الإبداع لأنّه سيفصلُ في مدى جودته أو رداءته.

وهناك من عرّف الأسلوب من جهة فكرة "**الاختيار**" وربطهما مع بعض بل جعلهما واحدًا أمثال "**سعد مصلوح**" بقوله: «**فإنّ الأسلوب يمكن تعريفه بأنّه اختيار choice أو انتقاء selection يقوم به المنشئ**»[69]، فتعريفه صريح يقوم فيه بتحديد مصطلحين مترجمين لمعنى الأسلوب هما "الاختيار" أو "الانتقاء"، كما نجد "**حسن طبل**" قال عن الأسلوب بأنّه «**نتيجة اختيار واعٍ بين الإمكانات التّي تتيحها اللّغة للمتكلّم سواء كان هذا الاختيار في نطاق المعجم (كما في إيثار لفظة دون مرادفها) أم في نظام النّحو (كما في إيثار صورة من صورة تركيب العبارة دون أخرى تعادلها في إداء أصل معناها)، ومن ثمّ كان تعريف الأسلوب بأنّه توافق بين هذيْن النّوعيْن من الاختيار**»[70].

فوضّح هنا مجالات الاختيار ضمن المستوى الاستبدالي في المعجم والمستوى التّركيبي في النحو، فمثلاً: إذا أردنا التّعبير عن "حركة الغيمة" بلغة فنيّة يختار المنشئ لفظة تعدل عن واقع التّعبير وعن البقيّة بما تُتيحه اللّغة، فيختار في (الحركة) (الرّقص أو التمايل)، وفي (الغيمة) (القطن الرّمادي) هذا من ناحية الاختيار المتجسّد في "المحور الاستبدالي"، أمّا من ناحية "المحور التّركيبي" فيظهر الاختيار على أنه عدول في ترتيب الكلمات حسب القالب أو الطريقة التي يريدها المتكلم بما فيها من حذف، زيادة، وترتيب

---

68 فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، ص 22.

69 سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، القاهرة، 1992م، ص37، 38.

70 حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص 35.

وغيرها؛ فهذه الاختيارات اللّغويّة والتّصويريّة لها خصوصيّة توجد فيها ولا توجد في غيرها، فكلّ جملة تحتوي واقعيًّا على عدّة خيارات (choix) مُنتجة من طرف الإمكانات التي تُتيحها اللّغة، وكلّ خيار من هذه الخيارات موصوف بخصوصيات محدّدة بالمقارنة مع الخيارات الأخرى، التي يمكن وضعها في مكانها[71].

في حين جعل **"حسن ناظم"** الأسلوب اختيارًا وفق نوعيْن «**أحدهما لساني –أو بعبارة دقيقة اختيار كلامي– يستخدم في الاستعمال الاعتيادي للغة، وثانيهما متميّزة يستخدم في الاستعمال غير الاعتيادي للغة، وذلك هو الاختيار الأسلوبي**»[72]، فكان الاختيار عنده في مجال اللّغة العاديّة واللّغة غير العاديّة الإبداعيّة فكلّما أراد المتكلّم طريقة اختيار انتقى ما يُناسب غرضه وهدفه. وهذا ما أكّده **"عبد الحميد أحمد هنداوي"** بقوله: «**فالاختيار في حقيقته إنما هو عدول عن المستوى النمطي أو العادي من اللّغة إلى المستوى الفنّي من الكلام، وقد يمثّل تخيّر اللّفظ نوعا من العدول عن النظام اللغوي أو عن الاستخدام الشائع، أو عدولاً داخليًّا**»[73]؛ فبيّن من خلال مصطلح "الاختيار" بأنّه عدول من المستوى العادي إلى المستوى الفنّي من الكلام، وقد وصفهما "أحمد هنداوي" بالوجهين لعملة واحدة، لأنهما خروج عن المألوف إلى غير المألوف المتميّز بنمطه الفنيّ[74].

---

[71] Jon Arild Olsen, De l'analyse stylistique considérée comme explication intentionnelle, Université d'Oslo, Romansk, N°16, 2002 ,p 669.

[72] حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسيّاب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط1، بيروت، لبنان، 2002م، ص 54. وقد ميّز **"سعد مصلوح"** بين نوعين من الاختيار هما: "انتقاء نفعي مقامي"، و"انتقاء نحوي". الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص38، 39. أما **"حسن ناظم"** فقد قسّمه أيضا إلى: اختيار لساني أو اختيار كلامي، واختيار أسلوبي غير اعتيادي متميّز. وقد فرّق بينهما لأنّه «**لا يمكن إقامة مساواة بين مستعملي اللغة الاعتيادية والكتاب والشعراء بالنظر إلى مبدأ الاختيار**». البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسيّاب، ص54.

[73] عبد الحميد أحمد هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم. دراسة نظرية تطبيقية. التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، ط1، عمان، الأردن، 2008م، ص144. يشير **"عبد الله صولة"** إلى أن مفهوم العدول والاختيار كانا عرضة للنّقد والشّك. ولكن رغم هذه الطعون والشكوك، يستعمل هذين المفهومين معا في دراسته (حركة الكلمة الحجاجية في القرآن) وأكّد أنه سيعتبر المفهومين واحدا، إلاّ أنّه قد حدّد فرقا بينهما من ناحية التسمية وحسب التخصّصات؛ فمصطلح **"العدول"** هو مصطلح الأسلوبيين، ومصطلح **"الاختيار"** هو مصطلح اللّسانيين. الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، (د.ط)، منوبة، تونس، 2001م، 187/1، 188.

[74] ينظر، عبد الحميد أحمد هنداوي، الاعجاز الصرفي في القرآن الكريم، ص146.

وهناك فريق عدّ الأسلوب حلقة متّصلة بالعدول أو الانحراف حيث يقول "**صلاح فضل**": «**إنّ الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما**»[75]؛ ففي رأيه لا يكون الأسلوب أسلوباً إلاّ عند احتوائه على عدول أو انحراف عن المعيار الأصلي، فالأسلوب يصبح مسألة عدول/انحراف (Ecart ou déviation) بالنسبة إلى أصل معيّن (المعيار) (norme donnée)[76]، لهذا كان جوهر الأسلوب هو "**العدول**"، وعُدّ سِمةً وميزةً فيه[77]، حتى أنه اعتَبَرَ الأسلوب "**علم الانحرافات**"[78]، ليحرز بهذا وجوده القيمي المتميّز في الأسلوب.

إذن، فمفهوم الأسلوبيين للنّص الشّعري الذّي يتحقّق فيه الانحراف والتجاوز، يكون من خلال توظيف غير المألوف للعناصر اللّغوية ليوصف بـ"**اللاّعقلانية**"، و"**اللاّمألوف**"، و"**اللاّعادي**"[79]، فهو نفي لما هو عقلاني ومألوف وعادي، وما هذا سوى هدف الدّارس الأسلوبي في المدوّنة المشتغل عليها، لهذا نرى الشّاعر/الكاتب خاصة الحديث والمعاصر يلجأ إلى هذا العدول بنوعيه اللّفظي والمعنوي في سياقات ونصوص متجدّدة تنحرف وتعدل عن النّمط والنسق المتعارف عليه لدى السامع، لأنه يولّد معنى لا يتأدى بدونها[80] وتنتج دلالات كثيرة، وهذا ما نجده في النموذج الكلاسيكي الذّي صاغه "**ميكاروفسكي**" (Mukarovsky) في مقاله المعنون بـ "**اللغة الأساسيّة واللّغة الشّعريّة**" سنة 1940؛ أين قابل القاعدة اللّسانية وواجهها باللّغة الشّعرية، فاعتبر أنّه بدون وجود خرق لقواعد اللغة الاعتيادية المألوفة وشرط الاستعمال الشعري للغة، لا توجد الشعرية[81].

---

[75] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 208.

[76] Jon Arild Olsen, De l’analyse stylistique considérée comme explication intentionnelle, p 669.

[77] ينظر، المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، أكاديمية الفكر الجماهير، (د.ط)، بنغازي، ليبيا، 2011م، ص 83. وقد اعتبر البلاغيون القدماء "العدول" ميزة وقيمة بلاغية في الأسلوب (العمل الأدبي). عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان، 1998م، ص 192.

[78] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص208. وقد صنّف الانحرافات إلى خمسة أصناف، والذي يهمنا صنف، التمييز بين الانحرافات الخطيّة، والصوتية، والصرفية، والمعجمية، والنحوية، والدلالية، نفسه، ص 210 – 212. وعبد الحميد أحمد هنداوي، الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم. دراسة نظرية تطبيقية. التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، ص 167، 168.

[79] ينظر، موسى سامح ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، إربد، 2003م، ص43.

[80] ينظر، حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص 146.

[81] Wolfgang Iser, L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur 1985, p 164.

وفي كتاب "نظريّة الشّعر" لـ"**جون كوهين**" (J. Cohen) عرّف الأسلوب بقوله: «**الأسلوب هو ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مصوغًا في "قوالب" مستهلكة**»[82]، بل هو «**مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي**»[83]؛ فالأسلوب ليس كلاماً عاديًّا وشائعًا، ولا قالبًا مستهلكًا عند المتكلمين، بل تظهر فيه خاصيّة، وميزة، وسمة هي "**المجاوزة**"[84] وهو ترجمة لـ (écart)[85]، وتُعرف هذه السِّمة بقياسها ومقابلتها بالمستوى العادي. إذن، جعل الأسلوب مجاوزة وهي أساسه، فمفهوم "العدول" نفسه جوهري في نظرية كوهين[86].

وهناك من أعطى تعريفاً موسّعًا لخاصيّة الأسلوب في شكل نقاطٍ دقيقةٍ؛ فحسب القاموس الإرشادي للغات (le Dictionnaire de didactique) لـ"**قاليسون**" (R. Galisson) و"**كوست**" (D. Coste) يُعرف الانزياح في الأسلوبية على أنّه: «**الفرق اللساني (linguistique) الذّي يظهر:**

- **بين عنصر في النّص والنّص الذي يندرج فيه هذا العنصر**.
- **بين نص ونصوص أخرى**.
- **بين النّص والاستعمال**.
- **بين النّص وقانون اللّغة**»[87]؛ يظهر هنا شرح لجوانب مختلفة للأسلوب وما يتخلّله من انزياح؛ فقد يكون بين عنصر يتناول فكرة معدولة عن النّص الأصلي نفسه، أو يكون أسلوب نصّ مختلف عن غيره من النصوص، وحتى عند الكاتب ذاته قد تختلف أساليبه من إنتاج لآخر، أو قد يخالف النّص لغة المتلقي ولغة الاستعمال، أو يُبدي النّص خروجاً عن القواعد المتعارف عليها، وهاته التفرقة تعتبر ذات دلالة بليغة وأساسيّة في تحليل "الأسلوب"[88].

---

[82] ينظر، جون كوهين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، 2000م، ص35 .

[83] نفسه، ص35.

[84] نفسه، ص 35.

[85] نفسه، ص266.

[86] Noël Audet, Langage Poètique: écart ou errance du sens, Revue Voix et Images, Vol03, N° 3, 1978, p 459.

[87] Marie-Thérese Ambassa Betoko, Le Théâtre Populaire Francophone Au Cameroun (1970-2003)، Langage - Société –Imaginaire, l’harmattan, Paris 2010, p 130.

[88] Ibid.

كما نجد للدّارسين الغربيين صيتًا في هذا المضمار، فـ "**بيار جيرو**" **(P. Guiraud)** قال عن الأسلوب إنّه «**طريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيريّة من أجل غايات أدبيّة**»[89]، وهنا عُدّ مذهباً في الإنشاء باعتماد وسائل لغويّة لإيصال أهدافٍ أدبيّة. وقد قُسِّمَ الأسلوب إلى نوعيْن: أسلوب أدبيّ وأسلوب علميّ[90].

أمّا "**ميكائيل ريفاتير**" (M. Riffaterre) فقال: «**وقد فُهِم الأسلوب بوصفه استرعاء للانتباه "empha" (تعبيرياًّ، أو عاطفياًّ، أو جمالياًّ)، وهو استرعاء انتباه مُضافٌ إلى الخبر المبثوث بواسطة البنية اللّسانيّة، ودون أن يكون ذلك سبباً في إفساد المعنى**»[91]، فهو ربطه بلفت الانتباه وجذبه أثناء القراءة سواء من جانب التّعبير أو الصّور الجمالية أو المشاعر العاطفيّة في النّص التّي تكون مقرونة بالمعلومة المرسلة داخل متن البنية اللّسانيّة مع الحفاظ على المعنى العام.

وقد أجلى الفيلسوف "**أرسطو**" **(Aristote)** (322ق.م) مجموعة من الشّروط تمسّ "صفات الأسلوب" شرحها "**محمد غنيمي هلال**" ووضّحها، والتّي يجب أن تتوفّر في نّص المدروس سواء كان شعراً أو نثراً وهي:

أ. **صحّة الأسلوب**: التّي تمثّل الأساس في جودة الكلام، وتستلزم أموراً، منها صحّة استعمال الكلمات التّي تربط النّص بعضه ببعض، نحو: متعلّقات الفعل والاسم؛ فلا يصحّ أن يدخل فيها تقديم أو تأخير، أو فصلاً بينها بحيث يضرّ بالمعنى. ومن ذلك أيضاً أن تسمّى الأشياء بمسمياتها؛ فلا ينبغي للمتكلّم أن يأتي بكلامٍ عامٍ، يحمل وجوهاً كثيرة دون قرينة تدلّ على المعنى المراد[92].

---

89 بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، ط2، حلب، 1994م، ص 17.

90 ينظر، محمد عبد الله حبر، الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع ط1، الإسكندرية، 1988م، ص 5.

91 ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، ط1، البيضاء، 1993م، ص 20.

92 ينظر، أرسطوطاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، دار القلم، (د.ط)، الكويت، بيروت، لبنان، 1979م، ص186. وينظر، أرسطو، فنّ الشّعر، تح: إبراهيم حماره، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، مصر، (د.ت)، ص189 وما بعدها.

ب. وضوح الأسلوب: وهو شرط لجودة الكلام، وأداء معناه في الوضوح، فإذا غلبت الألفاظ المبتذلة غير المألوفة أو الغريبة أو المجازية البعيدة صار الكلام غامضاً مضلّلاً[93]، أي إنّها «**تكون لا حقيرة دنيئة ولا مجاوزة للقدر الذّي يستوجب، لكي تكون جميلة**»[94].

ج. دقّة الأسلوب: وهي أن يتجنّب ما لا مبرّر له من ابتذال أو سمو، ويتّضح هذا فيما يتعلّق بالمواقف في الشّعر، فبعضها لا يلائمه إلاّ اللّغة العاديّة، ولا يصحّ للشّاعر أن يضع لغة سامية على لسان فتى صغير، وهو موضوع مبتذل[95].

فالملاحظ أنّ "أرسطو" قد اشترط صفات تميّز الأسلوب الجيّد بأن يكون مسبوگا بقواعد سليمة وهذا ما يتجلّى في خاصيّة "صحّة الأسلوب"، كما أنّه لابد من حبكه بمعانٍ مفهومة للمتلقي ليست بغريبة ولا بمبتذلة ليتحقّق شرط "وضوح الأسلوب"، كلّ ذلك يُصاغ في مقامٍ مناسبٍ يفرض نفسه ليُجسّد صفة "دقّة الأسلوب".

وأُخِذ من طريقة الكتابة والتّعبير وهو الأسلوب، علم يُحدّد فيه المنهج ويُسمّى "**الأسلوبيّة**" أو "**علم الأسلوب**" الذّي هو «**منهجٌ علميّ في طرق الأسلوب الأدبي، فهي نظرية شموليّة فيه من حيث إنّها تُحدّد وتضبط السّبل العلميّة لتحليله اختبارياًّ**»[96]، فهو علم ممنهج له نظرية أي إجراءات أدائيّة تمارس بها مجموعة من العمليات التحليليّة، التّي ترمي إلى دراسة البنى اللّسانيّة وعلاقات بعضها ببعض لإدراك الطّابع المميّز للنّص والقيمة الفنيّة والجماليّة[97].

2. مفهوم خصائص الأسلوب:

فمعنى لفظة "الخصائص" تتمحور في أنّها كل السّمات التّي يتفرّدُ بها المبدع في نصّه وتتوارد بكثرة أثناء إنشائه له، حتّى يتميّز بها عن غيره لتجعله معروفاً بها. ذلك أنّ كلّ نصٍّ يحتوي على خصائص متنوّعة تحدّد الأطر المنهجيّة لصياغة الإبداع.

---

[93] ينظر، محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط6، مصر، 2005م، ص115، 116.

[94] أرسطوطاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص186. وينظر، أرسطو، فنّ الشّعر، تح: إبراهيم حماره، ص189 وما بعدها.

[95] ينظر، محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، ص115، 116. وينظر، أرسطوطاليس، الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، ص186، 187 وما بعدها.

[96] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 109، 110.

[97] ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسيّاب، ص 30.

وبالجمع بين تعريف "الخصائص" ومفهوم "الأسلوب" نخرج بحوصلة نحدّد فيها مفهوم "خصائص الأسلوب" الذّي هو: طريقة المبدع الشّخصيّة ومنهجه الأسلوبي في نسج نصّه؛ حيث يقوم بتشكيل مجموعة من المعطيات والمعاني والكلمات والجمل وغيرها وفق منوال محدّد ليُخرج قوالب خاصّة فيُكثر منها، حتّى تتردّد في إبداعه وتجعله يتفرّد بها عن غيره، ليُصبح له أسلوبه الخاص المتميّز عن باقي الأساليب.

ومن طرق الأسلوبيّة لجوء المبدع للعدول التركيبي، أو الإكثار من الجمل الإنشائيّة، أو تضمين نصّ من النّصوص الدّينيّة، أو التّركيز على صوت معيّن إلخ، فبمجرّد مطالعة القارئ الواعي لنصّ المبدع يسترعي انتباهه النّقاط التّي ردّدها وكرّرها في مواضع مختلفة ليستنتج أنّها خاصيّة أُدرجت في النّص وفق مقصد معيّن يهدف له صاحبه.

3. التّحليل الأسلوبي:

يمرّ الدّارس الأسلوبي بمراحل، فهو ينطلق من ذاته وعلاقتها بالنّص الإبداعي المدروس لذا عليه أن يقتنع بأنّه جدير بالتّحليل أوّلاً، ثمّ يبدأ بملاحظة التّجاوزات النّصيّة وتسجيلها بهدف الوقوف على مدى شيوع الظّاهرة الأسلوبيّة أو ندرتها، حتّى يصل إلى تحديد الخصائص التّي يتّسم بها أسلوب الكاتب من خلال تجميع السّمات الجزئيّة أو استخلاص النّتائج[98] وملاحظة المعلومات وجمعها تكون وفق حدسٍ ودرايةٍ وخبرةٍ[99].

يولي النّاقد الأسلوبي عنايةً خاصّة بالتّجاوزات النّصيّة أو الاختيارات والانحرافات لأنّها تمكّنه من الولوج إلى العالم الشّعوري في القطعة الأدبية[100] التي تظهر في الأبنية النّحويّة: من صوتيّة وصرفيّة ومعجميّة وتركيبيّة، وكذا إجراءات التّركيب: من صيغ شعريّة وأجناس أدبيّة، وأيضاً الفكر في شموله من موضوعات ورؤى ومواقف فلسفيّة من العالم[101]؛ فيعمل الدّارس على كشف المستويات المختلفة من الصّوت وتكراره وتردّده، وكذا الجانب الصّرفي الذّي يكشف عن الصّيغ والمشتقات المستعملة عنده، إضافة للتّراكيب النّحويّة من خلال اتّباع الأنماط غير المألوفة والعدولات اللاّفتة للانتباه وأكثر منها المبدع، والأساليب

98 ينظر، فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، ص 54، 55.
99 ينظر، محمد عبد الله حبر، الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، ص11.
100 ينظر، شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص36 و46.
101 ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص127.

الإنشائيّة والزيادة والحذف، ونجد الجانب المعنوي أيضاً على اختلاف تفريعاته كالتّصوير والتّرادف والأغراض الشّعريّة، والجانب الإيقاعي والأوزان والقوافي، والتّشكيلات الشّعريّة، من حيث الوفرة والنّدرة وغير ذلك من الملامح والخصائص التّي يتّصف بها النّص فهذا كلّه مجال البحث الأسلوبي[102].

ويرى **"محمد الهادي الطرابلسي"** أنّ التّحليل الأسلوبي يختلف باختلاف «**مداخل التّحليل، فقد يكون المدخل بنيوياً بمعنى أن الانطلاق فيه يكون من مباني المفردات وتراكيب الجمل وأشكال النّصوص وهندسة الآثار، أو دلالياً ينطلق في من صور معانيه الجزئيّة وموضوعاته الفرعيّة وأغراضه الغالبة ومقاصده العامّة وأجناسه المعتمدة كما قد يكون المدخل بلاغياً ينطلق فيه من الظاهرة الأسلوبيّة أو مجموعة الظواهر المستخدمة كما قد يكون الدخول إليه من الباب التّقني فتعتمد فيه المقارنة أو الموازنة، أو تقنيات المقايسة والإحصاء**»[103].

فنلاحظ أنهّ قد أوضح عدّة انطلاقات للدّارس حسب ما يريد ويسعى له سواء من الجانب البنيوي بما فيه من مفردات وتراكيب (المنحى الشّكلي)، أو الجانب الدّلالي من صور ومعانٍ وأغراض (المنحى المعنوي)، أو الجانب البلاغي بالجمع بين الظاهرة الأسلوبيّة والمقصد، أو الجانب المقنّن بقواعد محدّدة كتقنيات الموازنة، واستخدام الإحصائيات في صور مختلفة ما بين «**رصد عدد مجرّد لمرّات شيوع ظاهرة بعينها، وقياس نسب الظاهرات إلى قدر معيّن من النتاج اللّغوي الأدبي بطرق إحصائيّة يسيرة أو مركبّة**»[104]، فالمنهج الإحصائي يقوم على تقنيات مضبوطة باعتبارها حسابات رياضيّة، فعلى حدّ تعبير "الطرابلسي" «**لا توجد في التّحليل الأسلوبي قواعد متحجّرة ولا آليات كما يُقال**»[105]، فالدّارس له الحريّة في أيّ طريقة يراها مناسبة لكي يصل بها إلى متن النّص الإبداعي وجوهره وإبراز الخصائص الأسلوبيّة المتفرّدة.

[102] ينظر، فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، ص 43.

[103] محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، (د.ط)، تونس، 1992م، ص 8، 9.

[104] محمد عبد الله حبر، الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، ص 6.

[105] محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، ص 9.

لكن الشّيء الثّابت في الدّراسة والمنهجية هي الانطلاق في بنائه من الظّاهرة اللّغويّة بمختلف مواد البناء وأداء الكلام والمفردات والتّركيب والصّوت والمعنى والصّيغة والصورة ونوع النّص وشكله وبجنس الكتابة وغرضها[106] فهذه المنطلقات متّفق عليها لدى الدّارسين.

إنّ ابتداء الدّارس الأسلوبي بهذه الوسائل والمناحي التّحليليّة؛ الإيقاعيّة والصّوتيّة والصّرفيّة والتّركيبيّة والدّلاليّة هو تحديد أهمّ الخصائص المميّزة للمبدع، ومعرفة طريقة صياغة أسلوبه الإبداعي من جهة، علاوة على ذلك لابدّ للمحلّل الأسلوبي أن يصل إلى البواعث النّفسيّة وآثارها الجماليّة[107] وأثناء ذلك يتمّ اختيار فقط «**السّمات التّي تثبت المقاصد الأكثر وعياً عند المؤلّف**»[108]، فاكتشاف المؤثرات الجمالية تعدُّ أحد أهداف البحث الأسلوبي إضافة إلى محاولة إظهار رؤى الكاتب وأفكاره وملامح تفكيره وإجلاء مغزى النّص ومعانيه[109] من جهة أخرى، وكذا تحديد ردود فعل المتقبّل إزاء الرّسالة اللّغويّة في النّص المدروس[110].

فعنصر المقصديّة مهمٌّ جدًّا ضمن التّحليل بمحاولة الوصول له، والذّي يختلف من نصّ إبداعيّ لآخر. لذلك اعتنى العرب باللفظ كونه الوسيلة أو العنوان للوصول إلى المعاني أو المقاصد، وطريقًا لإظهار الغرض والمرمى «**فاللّفظ إنما هو وسيلة تحصيل المعنى المراد، والمعنى هو المقصود**»[111]؛ فتخيّروا أحسن اللفظ [المحور الاستبدالي] ورتبوه خير ترتيب وبالغوا في ذلك [المحور التّركيبي]، باعتبار أنّ اللّغة أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم ومقاصدهم[112]. إذن، فهناك ارتباط شديد بين اللّفظ والقصد[113]، كون الأولى خادمة للثانية[114].

---

[106] ينظر، محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، ص 9.

[107] ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 189.

[108] ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، ص 34.

[109] ينظر، فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، ص 53.

[110] ينظر، محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، ص 8.

[111] الشاطبي، الموافقات في أصول الشريعة، تح: عبد الله دراز، ومحمد عبد الله دراز، وآخرون، دار الكتب العلمية، (د.ط)، بيروت، لبنان، (د.ت)، 66/2.

[112] ينظر، ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب، (د.ط)، مصر، (د.ت)، 33/1.

[113] ينظر، عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2004م، ص 29.

[114] ينظر، ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، 1/ 217.

4. صفات الدّارس الأسلوبي:

ينطلق المبدع لاسيما الشّاعر من نفسه وواقعه وتجربته وظروفه لكتابة نصٍ ما ويُحاول أن يتميّز بأسلوبٍ فريدٍ، لكن هناك أشياء تخرج عن التّكلّف وتدخل فيما تُدعى بـ"**الموهبة**" و"**الفطرة الإبداعيّة الشّعريّة**"، كيف لا وإنّ الشّاعر قد سمّي كذلك «**لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره، فمن مميّزاته حساسيّته المفرطة، وقدرته على تصوير إحساسه، والتّعبير عن الواقع المعيش بكيفيّة ذاتيّة، تختلف عن كلّ تجربة عاشها الآخرون، فيقوم بتجاوز الحقيقة ويتمرّد على الواقع، ويبحث عن حياة جديدة يُنشئها بعلاقات احتماليّة تولّد اختلافاً في الرّأي والمفاهيم**»[115]، لذلك ينشأ الأسلوب الخاص بطفراته الفريدة وكيفيّته المتميّزة، التّي قد تُلازم القاعدة اللّغويّة أو تخرج عنها، أو يوظّف أفكاراً ومضاميناً مستوحاة من زاده المعرفي أو من ماضيه أو ممّا يحفظه من نصوص دينيّة أو دنيويّة وغيرها.

هنا يقع الدّارس الأسلوبي أو النّاقد في مضمار خاصّ بنصّ شاعره ومتعلّقاته السّياقيّة، فلابد أن تتوفّر فيه شروطٌ باعتباره تحليلاً أسلوبيًّا هامًّا؛ حيث يقتضي أن يكون له بدايةً حسًّا إبداعيًّا[116] لغويّا عميقاً وذوقاً أدبيًّا مدرّباً[117] وهذا الحسّ والحدس يمكّنانه من تذوّق النّصوص ومعرفة اللاّفت للانتباه، ويُساعدانه على استنتاج النّظام اللّساني المهيمن في النّصوص الشّعريّة خاصّة[118]، كون النّص صادراً عن وعي وإرادةٍ ونيّة، فالمبدع يتعامل مع الكلمات والمعاني بفنٍّ عالٍ فيصنع بها ما يصنعه الرّسام بالألوان، والموسيقيّ بالأصوات[119]، فعلى القارئ أن يرتقي ليصل للبّ الفنّ. فالحدس والحسّ إذن هما المرحلة الأولى لذلك[120].

ولا يكفِ تملّك القدرة الحدسيّة والحسّ الفنّي لإمساك الخصائص الأسلوبيّة، فهناك شرط آخر في الدّارس ألا وهو الخبرة اللّغويّة ومعرفة القوانين والقواعد حتّى يُدرك الانحرافات ووصف الظواهر، وتتبّع

---

115 محمد خان، بنية الخطاب الشعري "الإيقاع – المعنى"، محاضرات الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي"، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد3، 19 – 20 أفريل 2004م، ص176، 177.

116 ينظر، محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، ص 8.

117 ينظر، جوزيف فندريس، اللّغة، تر: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية (د.ط)، (د.ب)، (د.ت)، ص188.

118 ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسيّاب، ص 30.

119 ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1994م، ص189.

120 ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسيّاب، ص 30.

العناصر وتحليلها[121] ومعرفة رموز الفصاحة والبلاغة وأسرار العربية[122]، إضافة إلى إحكامه المنهج والعلم بمراحله وطريقة تطبيقه للوصول للهدف المنشود الذّي يسعى له، وبذلك لا ينطلق الدّارس في درسه من غير أسس[123].

وعلاقة الدّارس الأسلوبي بالعلم والقوانين تكون من «**طول العِشرة للأدب وعمق الخبرة بالنّصوص والتّشبّع بالتّجارب الأدبيّة**»[124]، ومراجعة كتب اللّغة والنّحو ليعرف التّصرّف في النّص الذّي أمامه[125] ويدرك الخاصيّة الأسلوبيّة باعتبار أنّ الشّعر خاصّة هو عبارة عن «**تجاوز للنّظام المألوف، وبناء لنظام آخر مبتكر، والنّاس لا ينتظرون من الشّاعر أن يقول لهم ما يعرفونه بالطّريقة التّي يعرفونها، وإنّما يتوقّعون منه أن يقول لهم ما يعرفونه بطريقة لا يعرفونها، وهذه المعادلة التّي يتفاضل عندها الشّعراء، ويختلف بعضهم عن الآخر في تحقيقها**»[126] لذلك تتمركز الدّراسات الأسلوبيّة على النّصوص الإبداعيّة عامّة والشّعريّة خاصّة.

ولابدّ للنّاقد الأسلوبي أن يبيّن مقصد كلّ ظاهرة يستخرجها وهذا يعني أنّ على القارئ النّاقد أن يكون على دراية بالظروف السّياقية المنتجة للنّص لأنّ «**معرفة قواعد اللّغة ومعاني مفرداتها لا تسعف وحدها في فهم التّعبيرات اللّغوية المستخدمة؛ لأن المتكلمين لا يتقيّدون بحرفية اللغة [المعنى القاموسي المعجمي] في كثير من الأحيان، وهو ما يجعل المخاطَب في حاجة إلى عوامل عديدة أخرى تساعده على فهم حديث المتكلم منها: السياق الثّقافي والاجتماعي**»[127]؛ فللسياق أهمية وفائدة في الكشف عن المعنى المراد والمقصود من قبل المتكلم، وهو ما أكّده "**ابن قيّم الجوزية**" (ت751هـ) بقوله: «**السّياق يرشد إلى تبيين المجمل وتعيين المحتمل والقطع بعدم احتمال غير المراد، وتخصيص العام، وتقييد المطلق، وتنوع الدلالة وهو من أعظم القرائن الدالّة على مراد المتكلم فمن**

[121] ينظر، محمد عبد الله حبر، الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، ص7.

[122] ينظر، ابن الأثير، المثل السائر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، 168/2، 180.

[123] ينظر، محمد عبد الله حبر، الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، ص7.

[124] محمد الهادي الطرابلسي، تحاليل أسلوبية، ص 8.

[125] ينظر، شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 51.

[126] محمد خان، بنية الخطاب الشعري "الإيقاع – المعنى"، محاضرات الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي"، ص177.

[127] محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى. أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، ط2، بنغازي، ليبيا، 2007م، ص141.

أهمله، غلطٌ في نظره، وغالطٌ في مناظرته»[128]؛ فمكانته جعلته من أعظم القرائن، وإهماله يؤدي إلى تفسيراتٍ وتأويلاتٍ مظلّلة وغالطة، لأنّه يساعدنا على فهم المقاصد الأسلوبية (Intention Stylistiques) غير الظّاهرة[129]، التّي هي قابلة لحمل دلالة، بل لدلالات التي تسمح بتنويع ومضاعفة مخططات القراءة وتفتح تعددية التّفاسير[130].

ونظراً لكون طريقة الوصول للقصد وعرة لابد من التسلّح بالكفاءات المختلفة والتي سمّاها "القرطاجني" بـ (القوى الفكرية، والاهتداءات الخاطريّة) وأنّها الباب للوصول إلى مقاصد النّظم[131]، إضافة لذلك يُلاحِظُه (الفكر الليّن والمتصرّف) بالتفاتاته في كل منحى من أنحاء الكلام[132] باعتبار أنّ **«عملية فهم مقاصد المتكلم وتأويلها وتفسيرها متوقفة على الخلفية المعرفية للمتلقي ومدى امتلاكه للكفايات المطلوبة ككفاية التأويل والكفاية اللسانية والكفاية التواصلية (البلاغية والتأويلية) والكفاية المنطقية»**[133]، فالقراءة الواعية تمكّن النّاقد من فكِّ وحلِّ إشكالية ترابط العلاقات المنشأة بين الكلمات الموحية بالأحوال النّفسيّة والفكريّة، والقوى الداخلية الكثيفة[134] المرفقة بالتّأني والتّدبر الطّويل[135].

---

[128] ابن قيم الجوزية، بدائع الفوائد، تح: علي بن محمد العمران، دار علم الفوائد للنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ب)، (د.ت)، 1314/2.

[129] Jon Arild Olsen, De l’analyse stylistique considérée comme explication intentionnelle, p 671.

[130] Claude Demanuelli, Points de Repère: approche interlinguistique de la ponctuation français-anglais, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression contemporaine, Université de Saint-Etienne, Paris 1987, p 111.

[131] ينظر، أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، ص199.

[132] نفسه، ص 314.

[133] كلاتمة خديجة، قراءة لسانية في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، مجلة قراءات، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 4، 2012م، ص221.

[134] ينظر، عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمّان، الأردن، 2009م، ص 179.

[135] ينظر، محمد رشيد رضا، تفسير القرآن الحكيم، مطبعة المنار، ط1، مصر، 1328هـ، 267/5.

5. الأسلوب والبلاغة:

ارتبط الأسلوب حديثاً بالبلاغة قديماً حسب نظر الدّارسين، حيث قال "**شكري محمد عياد**": «**الكلام عن الأسلوب قديم. أمّا "علم الأسلوب" فحديث جداً [...] فعلم الأسلوب ذو نسبٍ عريق عندنا، لأنّ أصوله ترجع إلى علوم البلاغة، وثقافتنا العربيّة تزدهي بتراث غنيّ في علوم البلاغة**»[136]. فالملاحظ أنّه قد ربط بين الأسلوب والبلاغة؛ فالحديث عن فكرة الأسلوب ومفهومه موجود في الكتب القديمة من خلال البلاغة وإجراءاتها وفروعها، أمّا علم الأسلوب باعتباره منهجاً ونظريّةً قائمة بذاته فهو جديد عند العرب.

والدّارسون القدماء راحوا يميّزون بين المبدعين الشّعراء بواسطة تفرّدهم وتنميقهم في طريقة الكتابة وقدرتهم على التّمسّك بآليات البلاغة وتطويعها لهم، إذ «**ربط نفر من العرب التراثيين مفهوم الأسلوب بالجانب البياني والدّلالي في ضوء اهتمامهم بتشكيل المعاني وترتيبها والتحامها، فالتّنافس والاختلاف بين المبدعين من كتّاب وشعراء، يكمن في الجوانب البلاغيّة، إبداعًا وخصوصيّة**»[137]، فالبلاغة فنّ للتّعبير الأدبي وقاعدة في الوقت نفسه، وأداة نقديّة لتقويم الأساليب الفرديّة نحو تقويم فنّ كبار الكتّاب[138].

لكن يجدر التّنويه إلى أنّ القدماء نادراً ما اعتبروا الأسلوب قد يتحسّن باستخدام التّنميقات البلاغيّة، لأنّه كان يُنظر إليها وقتها من خلال علاقتها بدرجة الأسلوب، والمستوى الذّي تقتضيه الأنواع المختلفة للكتابة؛ فارتباط تطوّر الأسلوب بالمبالغة التّصويريّة أو التّحسين اللّفظي البلاغي لا يُسهم في تقدّمه لأنّه قد يُحقّق التّصنّع. بل يُنظر للتّنميق من خلال علاقته بدرجة الأسلوب والمستوى الذّي أدّى إلى إدراج الأنواع الكتابيّة حسب المبدع، فكلّ شاعرٍ مشهورٍ بأسلوبٍ ما إمّا بالمبالغة أو التّصنّع أو بندرتهما، لذلك تعدّ الأشكال البلاغيّة نظريّة الزّخرفة أو الزّينة وهذه الأخيرة إمّا سهلة يسيرة تلوّن الأسلوب، وإمّا شاقّة عسيرة مثل المجاز الدّقيق[139].

---

136 شكري محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص 5.

137 يحي سعدوني، دراسة أسلوبية في ديوان "أعراس" لمحمود درويش، المركز الجامعي أكلي محند أولحاج، قسم اللغة والأدب العربي، معهد اللغات والأدب العربي، البويرة، 2008/ 2009م، ص 23.

138 ينظر، بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص 9.

139 ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 172.

رغم ذلك نعثر على تشابه بين "الأسلوب والبلاغة" وتداخل بينهما «**لا يرتدّ إلى علاقة تأثير وتأثّر بين العلميْن. بل إلى تلاقيهما من حيث التّوجه أو الغاية؛ إذ إنّ وظيفة كليهما هي: التقاط النتوءات أو التّحوّلات التّعبيريّة في لغة الأدب للكشف عن شحناتها التّأثيريّة أو الدّلاليّة**»[140]؛ فالبحث عن المتغيّرات والتّحوّلات وعلاقتها بالأثر المعنوي غاية العلميْن. كما نجد فكرة أخرى تتجلّى في "**جانب الفرادة**"، فعمل الأسلوبيّة الكشف عن خصائص الملفوظات ومدى تميّزها عند المبدع، أمّا البلاغة فلها قواعد ومعايير تبحث عن الانحرافات التّي بها يتفرّد صاحبها، لذلك اعتبر المحدثون أنّ «**البلاغة هي أسلوبيّة القدماء، وهي علم الأسلوب**»[141]، فالتّغيير كان في الاسم دون المضمون والهدف وحتّى الإجراءات متداخلة حيث استغلّت «(**الطّريقة الأسلوبيّة) الكثير من مفاهيم البلاغة القديمة، كما طوّرت أدواتها الإجرائيّة**»[142].

فكان الانصهار والتّجاذب بين "البلاغة" و"علم الأسلوب" قد أدّيا إلى بروز "**علاقة تكامليّة**" بينهما؛ باعتبار أنّ البلاغة قد تطورت إلى علم الأسلوب وهذه الأخيرة تعتمد على مبادئ أوليّة أُخذت من البلاغة فلا علم يستغني عن الآخر، وكان للتّطوّر المرحلي والزّمني أثرٌ في ايصال العلم الثّاني لهذه الصّورة الحديثة حتّى أنّه لُقّب بـ "**البلاغة الجديدة**"، لكنّ أصوله الأمّ هي "**البلاغة التّراثيّة**" «**وعندما شبّ علم الأسلوب أصبح هو البلاغة الجديدة في دورها المزدوج؛ كعلم للتّعبير ونقد الأساليب الفرديّة، لكن هذا الدّور لم يتكوّن مرّة واحدة بل أخذ ينمو ببطء تدريجي يكتسب خلاله العلم الجديد تحديداً دقيقاً لموضوعه وأهدافه ومناهجه**»[143]، فتراكم المعارف السّابقة من فروع العلم وأهدافه ووسائله تُساعد على شحن العلم الجديد وهو "علم الأسلوب".

---

[140] حسن طبل، أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، ص 33.

[141] بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، ص 27.

[142] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1985م، ص 143.

[143] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، ص 175.

الفَصْلُ الأَوّل

خَصائص الأُسلوب الإيقَاعِيَّة في ديوان "ابن زُمرك الأندلسي"

يتفرّد المبدع في شعره بخصائص أسلوبيّة كثيرة تأخذ مناحي عديدة وتوجّهات فريدة، منها "**الخاصيّة الإيقاعيّة**" المتواترة في الكتب التراثيّة والدّراسات الحديثة والمعاصرة كونها تمثّل باباً هاماً من أبواب الدّرس العروضي القديم، كما أنّها شغلت اهتمام الدّارسين وألهمت فكرهم إلى إيجاد طرق لاكتشافها وتحديد علاقاتها بالجانب العاطفي والنّفسي للمبدع.

فلفظة "**الإيقاع**" في المعاجم القديمة تتمحور في معنى «**اللّحن والغناء وهو يوقع الألحان ويبيّنها**»[1] وفي المعاجم الحديثة نجد معناها «**تتابع أصوات أو حركات بانتظام وتوازن**»[2]؛ فهذه الكلمة بدلالتها اللّغويّة نراها تدور في معنى مجموعة من الأصوات والألحان وتتابعها بشكل منتظم وسويّ. وعند "**سيبويه**" (ت180هـ) ربط اللّفظة بـ"**الترنّم**" في باب (وجوه القوافي في الإنشاد) فقال: «**أمّا إذا ترنّموا فإنّهم يُلحقون الألف والياء والواو ما يُنوّن وما لا يُنوّن، لأنّهم أرادوا مدّ الصّوت. وذلك قولهم لإمرئ القيس: [الطويل]**

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمنزِلِي بِسَقْطِ اللّوَى بيْنَ الدَّخُولِ وَحَوْمَلِ[3]

إنّما ألحقوا هذه المدّة في حروف الرويّ لأنّ الشّعر وضع للغناء والترنّم فألحقوا كلّ حرف الذي حركته منه»[4]. فإذا كان سيبويه جمع الإيقاع والترنّم، فإنّ "**ابن طباطبا**" (ت322 هـ) قد ربطه بالشّعر الموزون في قوله: «**وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه**»[5] ويعدّ "ابن طباطبا" خلال قوله هذا أوّل من استعمل مصطلح "الإيقاع" من العرب[6]. وقد نقد قوله أحد الدّارسين «**فالإيقاع عند ابن طباطبا مرتبط بالشّعر الموزون لا يتعدّاه إلى غيره، وهو مقياس لجودة النّص الشّعريّ، ومصدر من مصادر الطرب والارتياح، كما أنّ الإيقاع لديه ليس**

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مادّة (و ق ع)، ص 4897.

[2] لويس معلوف، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، ط3، بيروت، لبنان، 2008م، مادّة (و ق ع)، ص 1551.

[3] امرئ القيس، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط4، النيل، القاهرة، 1984م، ص8.

[4] سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، دار الرفاعي، ط2، القاهرة، الرياض، 1982م، 4/ 205، 206.

[5] ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الستّار، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، بيروت، 2005م، ص21.

[6] محمد سلطان الولمان، الإيقاع في شعر التّفعيلة، ديوان العرب، الثلاثاء 20 سبتمبر 2011م
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article29867

مرادفاً للوزن الشّعريّ، بل أعمّ وأشمل، فالوزن عنصر من عناصره»[7]، فيبدو أنّ الإيقاع عنده أكبر فرع لاحتوائه الوزن وعناصره.

وانطلاقاً من هذا كان للإيقاع مكانة في الدّراسات القديمة والحديثة ويُعدّ «**ركيزة أساسيّة في عمليّة البناء الشّعريّ. لذا حاول المحدثون الاهتمام به وكان ذلك من خلال مستويين: الأوّل؛ الإيقاع العروضي كما قنّنه الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175 ه). والآخر؛ الإيقاع الصّوتي، الذي يحكم بنية الكلمة صوتياً، وداخل هذا الإيقاع تأتي ألوان من التّقابلات الدلاليّة والصّوتيّة التي تندرج تحت ما أسماه القدماء بعلم البديع وما درسه اللّغويون في مباحث الدلالة»**[8].

يبدو من هذا التّقسيم ورود نوعين من الإيقاع؛ منه ما يتعلّق بالعروض والبحور الشّعريّة والقافية والرّويّ والتي تندرج ضمن "الإيقاع الخارجي". ومنه ما يتعلّق بعلم البديع من طباق وجناس، إضافة إلى جانب الصوت ودلالته والذي يندرج تحت "الإيقاع الداخلي".

أوّلا: خصائص الأسلوب في الإيقاع الخارجي:

يتشّكل الشّعر من تركيبة نظاميّة يُراعيها المبدع تُستخلص في فكرة "الإيقاع الخارجي" الذّي عرّفه أحد الدارسين بقوله: «**هو تنظيم لأصوات اللّغة في إطار معيّن، بيد أنّه يتّسع ليشمل عناصر أخرى تراعي خصائص الأصوات من الجهر والهمس والنّبر والتنغيم»**[9]، حيث ربط الإيقاع بالجانب الصوتي لكن بشكل منظّم ومنسجم قد تكون في الأوزان الشعرية بما فيها من قوافٍ ورويّ، بتحديد خصائص الصوت وصفاته الجهريّة والهمسيّة. كما يعدّ الإيقاع الداخلي «**هو النّوع الذي تتعدّد عناصره في الفنون كالشّعر والموسيقى والرّقص وهذا النّوع مقصود به إحداث تأثيرات وانفعالات معيّنة في نفس المتلقي لأنّه أساساً يعبّر عن إحساسات ومشاعر في محدث الإيقاع»**[10]، حيث وضّح لنا محتوى هذا النّوع من الإيقاع بكونه يشمل الشّعر والبحور والموسيقى والوزن والقافية والرّويّ وما ينتج عنه من

---

[7] محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة، إبراهيم أبوسنة، حسن طلب، رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، اسكندرية، 2008م، ص 144.

[8] نفسه، ص29.

[9] هدى الصحناوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: "بنية التكرار عند البياتي نموذجاً"، مجلة جامعة دمشق، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، المجلد 30، العدد (1-2)، 2014م، ص96.

[10] محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة، إبراهيم أبوسنة، حسن طلب، رفعت سلام، ص15.

الرّقص والطرب والاستمتاع بألحانه من جهة، والتّأثير في المتلقي وإحداث انفعالات في نفسه كونها صادرة عن إحساس المرسل أو منشئ الإيقاع من جهة أخرى.

ولاستخراج مكونات "الإيقاع الخارجي" لابدّ من توفّر شروط في النّاقد أو الدّارس لأنّ العلاقات في هذا النّوع هي «**عقليّة حسيّة لا تكفي الحواس لإدراكها بل تحتاج إلى فكر وثقافة وتدريب، ولذلك يتفاوت النّاس في إدراكها وتذوّقها، وذلك حسب ثقافة المتلقي ونضجه الفكريّ وخبراته ومؤهّلاته لإدراك هذا الإيقاع**»[11]. إذن فالإيقاع الخارجي هو الألحان المنتظمة والمقنّنة في البناء الشّعريّ وتمسّ البحور الشّعريّة، والقافية والرويّ، وكلّ ماله نظام صوتيّ يجعل الأذن تطرب لسماعه ولا تنفر منه.

وانطلاقاً من ذلك سنعرض للأشكال المنتمية للإيقاع الخارجي بربطها بالديوان الشّعري "**لابن زمرك الأندلسي** والتّي تتمثّل في: البحور الشّعريّة، والقافية، والرّوي، والمخمّسات، والموشّحات، وطول القصائد.

1/ البحور الشعرية:

عُرف الشّعر في المؤلّفات القديمة والحديثة بتعريفات مختلفة تُراعي التّوجّهات تتلاءم ما جاء عند العروضيّين في أنّه «**الكلام الموزون المقفّى**»[12] فبهذا الاتّصاف يقع القارئ في فكرة "التّوقّع" وهذا ما أشار إليه الكثير من الدّارسين منهم "**شكري محمد عيّاد**" فقال: «**الشّعر الموزون يحدث أكبر درجة من التّوقّع والشّعور بالإيقاع يحدث من التقاء هذا التّوقّع**»[13]، فبفضل الوزن أو الإيقاع الذّي عرّفته المعاجم العربيّة بأنّه يدل على التّعديل والاستقامة[14] بنيت عليه أشعار العرب[15] واستطاع القارئ أو السّامع للشّعر التّخمين في مقاطع البيت القادم.

وأشار إلى الفكرة ذاتها "**إبراهيم أنيس**" بقوله: «**والكلام الموزون ذو النّغم الموسيقي يثير فينا انتباهاً عجيباً وذلك لما فيه من توقّع المقاطع خاصّة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكوّن منها**

---

11 محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة، إبراهيم أبوسنة، حسن طلب، رفعت سلام، ص15.

12 ابن خلدون، المقدمة، تح: أحمد الزعبي، ص651.

13 شكري محمد عيّاد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة عليمة)، دار المعرفة، ط2، القاهرة، 1978م، ص157.

14 ابن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مادّة (و ز ن)، 107/6.

15 ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مادّة (و ز ن)، ص 4829. وينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 2004م، ص1030.

جميعاً تلك السلسلة المتّصلة الحلقات التّي لا تنبو إحدى حلقاتها عن مقاييس الأخرى، والتّي تنتهي بعد عدد معيّن من المقاطع بأصوات بعينها نسميها القافية»[16]؛ حيث شرح لنا صورة التّوقّع التّي تنتاب السّامع أو القارئ الواعي، وذلك أنّه ينتظر مقاطع معيّنة تتلاءم مع الأجزاء التّي يسمعها لتتشكّل سلسلة متّصلة ومنسجمة تنتهي بصوت معيّن لا غير وقافية واحدة «**فنحن نسمع بعض مقاطع الشّطر ونتوقّع البعض الآخر**»[17]، لذلك كان الوزن الشّعري عبارة عن نظام خاص تتوالى فيه المقاطع داخل التّفعيلة الواحدة وداخل البيت الشّعري، وفق مقاييس زمنية أولا وأخيراً[18]، فانضباط الوزن يجعله ثابتاً ومنتظرًا.

وللشّعر بحور وأوزان، ولهذه «**الموازين شروط وأحكام تضمّنها علم العروض، وليس كلّ وزن يتّفق في الطّبع استعمله العربُ في هذا الفنّ، وإنّما هي أوزان مخصوصة يُسمّيها أهل تلك الصّناعة البحور. وقد حصروها في خمسة عشر بحراً**»[19]، ولها ضوابط تسمّى أيضا "**أصول المفاعيل**" تتشكّل من ثماني تفعيلات: اثنان منها خماسيان: فعولن، فاعلن، وستّ سباعيّة: مفاعيلن، فاعلاتن، مستفعلن، مفاعلتن، متفاعلن، مفعولات.[20]

احتوى ديوان "ابن زمرك الأندلسي" على ثمانٍ وستين وأربع مئة (468) قصيدة ومقطوعة شعرية وبهذا يكون ديوانه ضخماً رغم وجود بعض القصائد النّاقصة التي أقرّ بها محقّق الديوان "**محمد توفيق النّيفر**" بقوله: «**نلاحظ كذلك أن القصيدة رقم 305 لم تنته وكذلك القصيدة رقم 306 لا شك أنها مبتورة من أولها وذلك راجع لسقوط بعض الصفحات بين الصفحة 145 من المخطوط والصفحة 146 منه إمّا لأنها تلاشت وإمّا ضاعت عند التّسفير**»[21]، فعند جمعه للديوان لاحظ بعض

---

[16] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو، ط2، مصر، 1952م، ص 11.

[17] نفسه، ص 11.

[18] ينظر، محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، ط1، غزّة، 2000م، ص326.

[19] ابن خلدون، المقدمة، تح: أحمد الزعبي، ص 647.

[20] إلاّ أنّ اعتبارها على مقتضى الصّناعة يصيرها عشرة بضمّ اثنين إليها وهما: مس تفع لن، فا ع لاتن. ينظر، السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2000م، ص621. وينظر: إبراهيم أنيس، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 54. وينظر، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح، عبد المجيد الترحيني، 271/6.

[21] ابن زمرك الأندلسي، الديوان، تح: محمد توفيق النّيفر، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، 1997م، ص323.

القصائد مبتورة، وبعض الكلمات طمست واجتهد هو بقراءتها وتعويضها، حسب علمه والباقي تركه بياضاً ووضعه بين مزدوجتين[22]. وكان توظيف البحور الشّعرية في ديوانه على النّحو الآتي[23]:

البحر	عدد القصائد والمقطوعات	النسبة المئوية %
الطويل	170	36.32
الكامل	121	25.85
البسيط	62	13.24
الخفيف	45	9.61
الرّمل	25	5.34
الوافر	12	2.56
المتقارب	10	2.13
المجتث	09	1.92
الرّجز	07	1.49
السّريع	06	1.28

الملاحظ على الجدول أنّ "ابن زمرك" قد وظّف في قصائده معظم البحور وكان الأكثر تواتراً البحر "**الطويل**" و"**الكامل**" بالدرجة الأولى، ثمّ البحر "**البسيط**" و"**الخفيف**" و"**الرّمل**" بالدرجة الثانية، ثمّ البحر "**الوافر**" و"**المتقارب**" بالدرجة الثالثة، والبحر "**المجتث**" و"**الرّجز**" و"**السّريع**" في الدرجة الرابعة. وقد طرأ عليها "**زحافات وعلل**"[24] وكذا تغيير في الأوزان الشّعرية الأصلية لتصبح أوزان قصيرة

---

[22] ينظر، الديوان، ص356، 357، 358.

[23] الديوان، ص611. مع حساب النّسبة المئويّة.

[24] **الزحافات** لا تدخل في شيء من الأوتاد، وإنّما تدخل في الأسباب خاصة وبذلك فهو نوعان: زحاف يسقط ثاني السّبب الخفيف، وزحاف يسكّن ثاني السّبب الثّقيل. ينظر، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1983م، 271/6، 272. و**العلل** هو تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد من العروض أو الضّرب من البيت الشّعريّ. ينظر، إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1991م، ص 261. والمقصود **بالعروض**: هي التّفعيلة الأخيرة من الشّطر الأوّل من البيت. و**الضّرب** نعني به: التّفعيلة الأخيرة من الشّطر الثّاني من البيت. ينظر، إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 254. **والسبب الخفيف** هو حرفان: متحرّك وساكن، مثل: مِنْ، وعَنْ. **والسبب الثّقيل** هو حرفان متحرّكان، مثل: بِكَ، ولَكَ. **والوتد المجموع** ثلاثة أحرف: متحرّكان وساكن، مثل: عَلَى، وإِلَى. **والوتد المفروق** ثلاثة أحرف: ساكن بين متحرّكين، مثل: أَيْنَ، وكَيْفَ. ينظر، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، 271/6.

لأنّها «**قليلة المقاطع، وبعض هذه الأوزان تستقلّ بنفسها والبعض الآخر مختصرة من بحور [...] وتلك هي التي سمّاها أهل العروض بالمجزوءات**»[25] وهذا ما يحصيه الجدول التّالي:

البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية %
مخلّع البسيط	408	48.80
مجزوء الرمل	119	14.23
مجزوء الرجز	90	10.76
مشطور الطويل	70	8.37
مجزوء الخفيف	64	7.65
مجزوء الكامل	62	7.41
مشطور الرجز	23	2.75

يبدو أنّ "**مخلّع البسيط**" قد احتلّ المرتبة الأولى بنسبة 48.80 %، ويليه "**مجزوء الرّمل**" في المرتبة الثّانية بنسبة 14.23%، وما بعدها كانت عدد الأبيات تحت رقم المئة، بسبب ارتباط البحر الأوّل بالموشّحات بكثرة[26] وفي أغراض مختلفة نحو: المدح، والوصف، والتهنئة، وأمّا الثّاني فنجده قليلاً في الموشّح، والباقي في قصائد محدودة العدد أو مقطوعات شأنه في ذلك شأن البحور القصيرة المتبقّية[27] كما طغت هذه البحور على أغراض سعيدة يندفع فيها الشّاعر "ابن زمرك" على نظم قصائد وفقها نتيجة انفعاله العاطفي ولتلاؤمها وسرعة التّنفس وازدياد النبضات القلبية[28] المفرحة نحو: المدح الذّي أكثر منه، وجواباً على رسائل مستعجلة، والغزل، والشّكر، واستعراض لجمال القصور بما فيها من نقوش.

سنعرض فيما يلي أهمّ البحور المحقّقة حضوراً في حدود الرّقم 10 وفق عدد المقطوعات والقصائد وذلك بأكثر تحليل حسب ما جاء في الجدول الأوّل:

---

25 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 104.

26 ينظر، الديوان، ص529، 531 وغيرها.

27 ينظر، الديوان، ص78، 98، 122، 105، 276، 277 وغيرها.

28 ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص175، 176.

1.البحر الطويل:

حدّد الدّارسون سبب تلقيبه بهذا الاسم «**لأنّه طال بتمام أجزائه، فهو لا يستعمل مجزوءاً، ولا مشطوراً ولا منهوكاً**»[29]، كما أنّ من ميزته شيوعه في الشّعر فتصل إلى ثلث الشّعر العربيّ القديم من هذا الوزن.[30] ويشتمل البحر الطويل على مقياسين من المقاييس الثمانيّة وهما (فعولن مفاعيلن) وهذان المقياسان يتكرّران ليكون: (**فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ ×2**)[31]. ويحتل هذا البحر في الديوان المرتبة الأولى لأنه أنشده بـ 170 قصيدة أي بنسبة 36.32% من مجموع عدد القصائد والمقطوعات.

- **الزّحافات:**

- **زحافُ القبضُ (فعولن إلى فعولُ):**

تعرّض البحر لزحاف "القبض" من فعولن إلى فعولُ؛ حيث تمّ حذف الخامس الساكن[32] وهو (النّون) لتتحوّل تفعيلة (فعولن) //0/+0 إلى (فعولُ)//0+/.

أمّا من ناحية تغيير الأوزان الشعرية فنجد "مشطور الطويل" الذي وزنه: (**فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُنْ**)، بعدد 70 مرة أي بنسبة 8.37 من مجموع الأبيات المتغيرة الوزن. وقد طرأ زحاف القبضُ في تفعيلة (فعولن) إلى (فعولُ). وكذا في تفعيلة (مفاعيلن) إلى (مفاعلُنْ) بحذف الخامس الساكن وهو (الياء) فصارت (مفاعيلن)//0+/0+/0 إلى (مفاعلُنْ) //0+/+/0.

وبحر الطويل يُنْسَجُ به أغراضاً كثيرة لأنّه يمتاز بالرّصانة والجلال في إيقاعه الموسيقيّ، وهو أفضل وأصلح البحور لمعالجة موضوعات الحماسة، والفخر والمدح، والقصص، والرّثاء[33]، وقد تصدّر غرض

---

[29] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص98. من خلال التعريف نجد المصطلح الأوّل "**المجزوء**" ومعناه: ما ذهب من آخر الصدر جزء ومن آخر العجز جزء. أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، 273/6. وبعبارة أخرى نقول: «**كلّ بحر هو وزن هذا البحر بعد أن تسقط منه التّفعيلة الأخيرة في كلّ شطر**». إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 105. والمصطلح الثّاني هو "**المشطور**" ويقصد به: ما ذهب شطره. أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، 273/6. والمصطلح الثّالث "**المنهوك**" والمراد به: ما ذهب منه أربعة أجزاء وبقي جزآن. ينظر، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، 273/6.

[30] ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 57.

[31] ينظر، نفسه، ص 57، 58.

[32] ينظر، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، 273/6.

[33] ينظر، إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 103.

المدح الذي يعدُّ من أشهر الأغراض ارتباطاً به ومن أكثر البحور استعمالاً في الشّعر العربي، بسبب طوله الذي يعين الشّاعر على ذكر صفات ممدوحه والتّغني به نحو قوله: [الطويل]

لَكَ اللهُ مِنْ فَذِّ الجلالَةِ أوْحَدِ   تُطَاوِعُهُ الآمَالُ في النَّهْيِ والأَمْرِ[34]

وقوله: [الطويل]

فأَضْحَكَ زَهرُ الرَّوضِ مِنهُ أَزَاهِرًا   وَصُبحٍ حكَى وَجْهَ الخَلِيفَةِ بَاهِرَا[35]

ونجد البحر الطويل في الوصف أيضا في قوله: [الطويل]

أَإِنسَانَ عَيْنِ الدَّهْرِ جفنُكَ قَدْ غَدَا   يحفُّكَ مِنْهُ طَائِرُ اليُمْنِ والسَّعْدِ[36]

ووظّف "ابن زمرك" البحر في غرض "التهنئة" بمولود أو بصديق في قوله: [الطويل]

سُعُودُكَ يَا مَولاَيَ تَأتِيكَ بالَّذِي   تُؤَمِّلُ مِنْ رَبِّ السَّمَاءِ على عَجَلْ[37]

كما نستحضره في أغراض أخرى مثل: الفخر، التذييل، المراسلة، التوسّل، الشكر، الرثاء.

2.البحر الكامل:

اختلف في سبب تسميته فمن بينها قيل أنّه سميّ هكذا «**لكماله في الحركات، فهو أكثر البيوت حركات**»[38]، كما أنّه يحتلّ المرتبة الثّانية في نسبة شيوعه في الأشعار العربيّة. ولهذا البحر مقياس واحد هو (متفاعلن)، ولا يرد هذا المقياس إلاّ فيه. ويشتمل شطر البيت من هذا البحر على ثلاثة مقاييس: (**مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ×2**)[39]. وهو يحتل المرتبة الثانية في الديوان بعدد 121 قصيدة أي بنسبة 25.85% من مجموع القصائد والمقطوعات.

[34] الديوان، ص 423.

[35] الديوان، ص 393.

[36] الديوان، ص 392.

[37] الديوان، ص 303.

[38] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 106.

[39] ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 62.

- **الزّحافات:**

أ. زحاف الإضمار (مُتَفاعلُنْ إلى مُتْفاعِلُنْ):

فبزحاف الإضمار تعرّضت تفعيلة (مُتفاعِلُنْ) //+/0+//0 لإسكان ثاني المتحرك[40] وهو (التاء) لتصبح (مُتْفاعِلُنْ) /0+/0+//0 التي تنقل إلى (مستفعلن).

ب. زحاف الإضمار مع علة القطع (مُتفاعِلُنْ إلى فِعْلاتُنْ):

نلاحظ هنا أنّ بزحاف الإضمار تمّ تسكين الثاني المتحرك (التاء) فصارت (مُتَفاعلُنْ) (مُتْفاعِلنْ)، وبعلّة القطع ثمّ حذف ساكن الوتد المجموع من آخر الجزء وإسكان متحركه الأوّل[41] (لُنْ) فصارت (مُتْفاعلُنْ) /0+/0+//0 إلى (مُتْفاعِلْ) /0+/0+/0، فتنقل بعدها إلى (فِعْلاتُنْ).

أمّا من ناحية تغيير الأوزان فقد ورد في الديوان "مجروء الكامل" ووزنه: **(مُتَفَاعِلُنْ مُتَفَاعِلُنْ ×2)** بـ 62 مرة أي بنسبة 7.41 من مجموع الأبيات المتغيرة. وقد طرأ على البحر "مجزوء الكامل" زحاف الإضمار في (مُتَفاعلُنْ إلى مُتْفاعلُنْ)، وزحاف الإضمار مع علّة القطع في (مُتَفاعلُن إلى فِعْلاتُنْ). كما نجد زحاف الوقص في (مُتَفاعلُنْ إلى مَفاعِلُنْ) التي تم فيها حذف الثاني المتحرّك من الجزء[42] وهو (التاء)، فبالوقص تصبح (مُتَفاعلُن) //+/0+//0 إلى (مُفاعِلُنْ)/+/0+//0، وتنقل إلى (مَفاعلُنْ) بفتح الميم دون ضمّها.

وقد ارتبط هذا البحر الكامل في الديوان بمجموعة من الأغراض الشعرية لأنّه يصلح لكلّ أنواع الشّعر، وهو أقرب من الشّدة إلى الرّقة، ويمتاز بجرسه الواضح المتولّد من كثرة تلاحق حركاته[43]، على رأس الأغراض في الديوان نجد المدح حيث يقول: [الكامل]

يَا مَنْ بِهِ رُتَبُ الإِمَارَةِ تَعْتَلِي وَمَعَالِمُ الفَخْرِ المشِيدَةِ تَبْتَنِي[44]

وفي غرض الشّكر عن هبة أنشد: [الكامل]

يَا خَيْرَ مَنْ نَصَرَ الإِلاَهَ وَدِينَهُ وَبِقَوْمِهِ انْتَصَرَ الرَّسُولُ وَآلُهُ[45]

---

[40] ينظر، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، 272/6.

[41] ينظر، إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 69.

[42] ينظر، نفسه، ص 461.

[43] ينظر، نفسه، ص 114.

[44] الديوان، ص 498.

[45] الديوان، ص 82.

أمّا في غرض الصباحية فقال: [الكامل]

انْعَمْ صَبَاحًا غَارَ منْكَ بِغُرَّةٍ ضَاءتْ بها الآفَاقُ مِثْلَ عَمودِهِ[46]

وقوله في الغزل: [الكامل]

قُولُوا لِفَاتِكَةِ اللَّوَاحِظِ مَا لَهَا قَدْ سَدَّدَتْ نَحْوَ القُلُوبِ نِبَالَهَا[47]

وفي موضوعات أخرى مثل: النقش، التفكّه، الوصف، اللّغز.

3.البحر البسط:

عُرف هذا البحر باسمه «**لانبساط أسبابه، أي تواليها في مستهلّ تفعيلاته السّباعيّة، وقيل لانبساط الحركات في عروضه وضربه في حالة خببها، وإذ تتوالى فيهما ثلاث حركات**»[48]، ووزن الشّطر في هذا البحر هو: (**مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ×2**)[49]. وتمّ توظيفه في الديوان بـ 62 قصيدة أي بنسبة 13.24% بمجموع القصائد والمقطوعات.

- **الزّحافات والعلل:**

أ. **زحاف الخبن (فاعلن إلى فَعِلُنْ):**

طرأ على تفعيلة البحر البسيط زحاف الخبن بحذف الثّاني السّاكن[50] وهو (الألف) فصارت (فاعلُنْ)/0+//0 لـ (فَعِلُنْ)/+//0. أما من جهة الوزن وتغييره فقد ورد في الديوان وزن "مخلّع البسيط": (**مُستفعلُن فاعلن مستفعلن×2**) بـ408 مرة وبنسبة 48.80 %. وهذا الأخير عرف زحافات وعلل في تفعيلته وهي:

ب. زحاف الخبن (مُستفعلُنْ إلى مَفاعِلُنْ):

وقعت التّفعيلة على زحاف الخبن بحذف الثّاني السّاكن (السّين) فصارت (مُستفعلُنْ)/0+/0+//0 إلى (مُتَفْعِلُنْ)/+/0+//0، ثمّ تنقل إلى (مفاعِلُنْ).

---

46 الديوان، ص 70.

47 الديوان، ص 96.

48 إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 69.

49 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 69.

50 ينظر، إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 69.

ج. زحاف الشّكل مع زحاف العصب (مُستفْعلُنْ إلى مفاعِلْ):

حيث تمّ الجمع بين "الخبن" و"الكفّ" في زحاف الشّكل[51]؛ فبالخبن يحذف الّثاني السّاكن (السّين) فتصير (مُستفعلُنْ)/0+/0+//0 إلى (مُتفعلُنْ)/+/0+//0، التي تنقل إلى (مفاعلُنْ). وبالكفّ يحذف السّابع السّاكن[52] (النّون) فتصبح (مُتفعلُنْ) إلى (مُتَفْعِلُ)/+/0+// التي تنقل إلى (مفاعلُ)، وبزحاف العصب يسكن خامس المتحرّك[53] (اللاّم) فتتحوّل (مُتفعِلُ) إلى (مُتَفْعِلْ)/+/0+/0، وتتغيّر إلى (مفاعِلْ).

د. زحاف الطيّ مع الكفّ مع العصب (مُستفعلُن إلى مُفْتَعِلْ):

وقع هنا زحافان اثنان هما؛ الطيّ بحذف الحرف الرّابع السّاكن[54] وهو (الفاء) فتصير (مُستفْعلُنْ) /0+/0+//0 إلى (مُسْتَعِلُنْ) /0+/+//0 التي تنقل إلى (مُفْتَعِلُنْ). وبالكفّ يحذف الحرف السّابع السّاكن وهو (النّون) فتحولُ(مُفْتَعلُنْ) إلى (مُفْتَعِلُ)/0+/+//. وبزحاف العصب يسكن خامس المتحرك (اللام) فتتحوّل (مُفْتَعِلُ) إلى (مُفْتَعِلْ)/0+/+/0.

هـ. علة الحذَذُ (مُستفعلُنْ إلى فِعْلُنْ):

ويكون بحذف وتد مجموع من آخر التّفعيلة (مُستفْعلُنْ)/0+/0+//0 التي تصير (مُسْتَفْ)/0+/0 فتحول (فِعلُنْ).

و. زحاف الخبن مع علة الحذذُ (مُستفعلُنْ إلى فَعِلْ):

حيث تمّ الجمع بين زحاف الخبن بحذف الثّاني السّاكن (السّين) فتصير (مُستفعلُنْ) /0+/0+//0 إلى (مُتَفْعلُنْ) /+/0+//0. وبعلة الحذذ الذّي هو حذف الوتد المجموع من آخر الجزء[55] صارت (مُتفعلُنْ) إلى (مُتَفْ)//0 فتتحوّل إلى (فَعِلْ).

---

[51] ينظر، الزمخشري، القسطاس في علم العروض، تح: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، ط2، بيروت، لبنان، 1989م، ص34.

[52] ينظر، نفسه، ص 33.

[53] ينظر، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، 273/6.

[54] ينظر، إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 71.

[55] ينظر، نفسه، ص 71.

ز. زحاف القبض (فاعلُنْ إلى فاعِلُ):

هنا تمّ حذف خامس التفعيلة السّاكن وهو (النّون) فصارت (فاعلُنْ)/0//0+ إلى (فاعلُ)/0//+.

وهذا البحر يتميّز في كونه من البحور الطويلة التي يلجأ إليها الشعراء في الموضوعات الجديّة، ويمتاز بجزالة موسيقاه، ودقّة إيقاعه[56]، كما أنّه «**يوفّر للشّاعر مساحة صوتيّة للتباهي بمناقبه والتّغني بمفاخر أسلافه، والتّفنّن في عرض خصال ممدوحه وشمائله**»[57]. وقد توزّع البحر البسيط في أغراض عديدة في الديوان فنجد الغزل في قوله: [البسيط]

يا رَوضةَ الخَدِّ فيها كُلُّ زَاهِرَةٍ مَنْصُورُ لحْظكَ يحْمِي كُلَّ مَنْ وردا[58]

وكذا في المدح قال: [مخلّع البسيط]

انْظُرْ لأُفْقِ جَمَالٍ بِهِ الأَبَارِيقُ تَصْعَدْ[59]

وغيرها من الأغراض مثل: الاعتذار، تهنئة، الشكر، النّقش.

4.البحر الخفيف:

استُخرِج معنى اسم البحر من «**خفّته، وهذه الخفّة متأتّية من كثرة أسبابه الخفيفة، والأسباب أخفّ من الأوتاد**»[60]. والوزن الشّائع لهذا البحر هو أن يتكوّن الشّطر الواحد من:

(**فَاعِلاَتُنْ مُستفْعِلُنْ فَاعِلاَتُنْ×2**)[61]. وقد أنشد "ابن زمرك" أشعاره على البحر الخفيف بـ 45 قصيدة وبنسبة 9.61% حسب عدد القصائد والمقطوعات.

- **الزّحافات:**

أ. **زحاف الخبن:**

– (**مُستفعِ لُنْ إلى مُتَفْعِ لُنْ**): يجوز في الخفيف زحاف الخبن بحذف الثّاني السّاكن (السّين)، فتصبح التّفعيلة (مُسْتَفْعِ لُنْ) /0/0+/0//0 إلى (مُتَفْعِ لُنْ) /+/0//0+0، ثمّ تنقل إلى (مُفاعِ لُنْ).

---

[56] ينظر، إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 74.

[57] محمد بن يحي، خصائص الأسلوب في شعر النّابغة الذُّبياني، قسم الآداب واللّغة العربية، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة (أطروحة دكتوراه)، 2015/2014م، ص100.

[58] الديوان، ص 253.

[59] الديوان، ص 387.

[60] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 76، 77.

[61] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 76.

– **(فاعلاتُنْ إلى فَعلاتُنْ)**: تغيّرت التّفعيلة بسبب زحاف الخبن فتحوّلت (فاعلاتُنْ) /0+//0+/0 إلى (فعلاتُنْ)/+//0+/0.

كما ورد البحر الخفيف في الديوان بوزن "مجزوء الخفيف" الذي وزنه: **(فَاعِلاَتُنْ مُستفْعِ لُنْ×2)** بعدد 64 مرة وبنسبة 7.65% حسب عدد الأبيات المتغيرة الوزن. ووقع زحاف الخبن على تفعيلة (مُستفعِ لُنْ) التي صارت (مُتفعِ لُنْ) ثم تنقل لـ (مَفاعِ لُنْ).

ويتميّز بحر الخفيف بميّزات تكمن في أنّه «**أخفّ البحور على الطّبع، وأطلاها على السّمع [...] وهو يصلح لموضوعات الجدّ كالحماسة والفخر ولموضوعات الرّقة واللّين كالرّثاء، والغزل، والوجدانيات**»[62]. وقد نسج البحر الخفيف في مضامين تعكس مراد الشّاعر منها المدح في قوله: [الخفيف]

مَنزِلُ اليُمْنِ وَالرِّضَا والسُّعُودِ أُنجِزَتْ فِيهِ صَادِقَاتُ الوُعُودِ[63]

وقوله في الغزل: [الخفيف]

مَنْ عَذِيرِي وَمَا أَرَى لِي عُذْرًا مِنْ فُؤَادٍ شَجٍّ وَنَفْسٍ شَعَاعِ[64]

وغيرها من المواضيع والأغراض نحو: الشفاعة، النّقش، الدعوة بالشفاء، وجواباً عن رسالة.

5.بحر الرّمل:

لهذا البحر دلالة لقبه، حيث سمّي بهذا الاسم «**لسرعة النّطق به**»[65]. ووزن الشّطر الواحد من هذا البحر هو: **(فَاعِلاَتُن فَاعِلاَتُن فَاعِلُنْ×2)**[66]. فمن بين البحور تميّزاً في الديوان الرّمل الذي هو بـ عدد 25 قصيدة وبنسبة 5.34% حسب عدد القصائد والمقطوعات الشعرية.

62 إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 81.

63 الديوان، ص 390.

64 الديوان، ص 314.

65 إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 88.

66 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 80.

- **الزّحافات والعلل:**

أ. **زحاف الخبن (فاعلاتُنْ إلى فَعِلاتُنْ):**

طرأ على تفعيلة الرمل زحاف الخبن بحذف الحرف الثاني الساكن (الألف) فصارت (فاعلاتُنْ) /0//0+/0+/0 إلى (فَعلاتُنْ) /+//0+/0.

ب. **علة الحذف (فاعلاتُن إلى فاعِلُنْ):**

كسا على التّفعيلة "الحذف" الذي هو إسقاط سبب خفيف من آخر الجزء[67] (تُنْ) فتحوّلت (فاعلاتُنْ)/0//0+/0+/0 إلى (فاعِلا)/0//0+/0، ثمّ تنقل إلى (فاعِلُنْ).

كما نجد هذا البحر قد ورد مجزوءًا في الديوان ويسمى "مجزوء الرّمل" ووزنه: (**فَاعِلاَتُنْ فَاعِلاَتُنْ ×2**) بعدد 119 مرة أي بنسبة 14.23% من عدد الأبيات المتغيرة الوزن، وأيضا تعترضه زحاف الخبن في (فاعلاتُن) التي صارت (فَعلاتُنْ).

ويمتاز هذا البحر بالرّقة، وقد عوّل عليه أصحاب الموشّحات كثيراً، لأنّهم وجدوه ملائماً لأغراض موشّحاتهم من غزلٍ وخمرٍ ووصف الطبيعة ومجالس الأنس[68]. ومن الأغراض الشّعريّة التي نسجت به غرض المدح في قوله: [الرّمل]

فِي كُؤُوسِ الثَّغْرِ مِنْ ذَاكَ اللَّعَسْ   رَاحَـــــــــــةُ الأَرْوَاحْ[69]

وقوله في النّسيب: [الرّمل]

أَنْتُمُ مُعْنَى وُجُودِي أَنْتُمُ   وَبِكُمْ أَشْكُو إِلَيْكُمْ مِنْكُمُ[70]

وغيرها من الموضوعات نحو: النّقش، الوصف، الغزل.

[67] ينظر، الزمخشري، القسطاس في علم العروض، تح: فخر الدين قباوة، ص 32.

[68] ينظر، إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 92.

[69] الديوان، ص 543.

[70] الديوان، ص 350.

6. البحر الوافر:

تملّك البحر الشّعري هذا اللّقب نتيجة «**لوفور أوتاد تفعيلاته، وقيل لوفور حركاته**»[71]. ووزن الشّطر الواحد من هذا البحر هو: (**مُفَاعَلَتُنْ مُفاعَلَتُنْ فَعُولُنْ×2**)[72]. وله حظّ وافر في قصائد الديوان وفق عدد 12 قصيدة وبنسبة 2.56% حسب عدد القصائد والمقطوعات.

- **الزّحافات والعلل:**

أ. **زحاف العصب (مُفاعلَتُنْ إلى مَفاعيلُنْ):**

تعرّضت تفعيلة الوافر لزحاف العصب الذي يقوم بتسكين الخامس المتحرّك وهو (اللاّم) فهذه (مُفاعلَتُنْ) //0+//+/0 تصير إلى (مُفاعلْتُنْ)//0+/0+/0 المنقولة إلى مَفاعيلُنْ.

ب. **علة القَطفُ(مُفاعلَتُنْ إلى فعولُنْ):**

أصابت التّفعيلة نفسها علّة القطفُ التي تجمع بين زحاف العصب وعلة الحذف[73]؛ فبالعصب يُسكّن الخامس (اللاّم) فتصير (مُفاعلَتُنْ)//0+//+/0 إلى (مُفاعلْتُنْ) //0+/0+/0، وبالحذف يسقط السبب الخفيف (تُنْ) فتصبح (مُفاعَلْ)//0+/0 التي تنقل إلى (فعولن).

من ميزة هذا البحر أنه ليّن فإذا شددته نراه يصلح لموضوعات الحماسة والفخر والمدح والهجاء، وإذا رقّقته يستخدم لموضوعات الغزل والرثاء والوجدانيات[74]. وقد أنشد الشّاعر هذا النوع من البحور في موضوع الهناء والشفاء بكثرة فقال:[الوافر]

إِمَامَ المسْلِمْينَ لَكَ البَقَاءُ وَبُشْرَاكَ السَّلاَمَةُ وَالشِّفَاءُ[75]

وكذا في غرض الاستعطاف قال: [الوافر]

بِمَا قَدْ حُزْتَ مِنْ كَرَمِ الخلاَلِ بِمَا أَدْرَكْتَ مِنْ رُتَبِ الجلاَلِ[76]

71 إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 157.

72 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 74.

73 ينظر، إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 378.

74 نفسه، ص 162.

75 الديوان، ص 291.

76 الديوان، ص 474.

7. البحر المتقارب:

أخذ هذا البحر سبب تسميته «**لقرب أوتاده من أسبابه، والعكس بالعكس. فبيْن كلّ وتديْن سبب خفيف واحد**»[77]. ويتكوّن الشّطر الواحد من هذا البحر من المقياس (فعولن) مكرّر أربع مرّات أي: (**فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ فَعُولُنْ×2**)[78]. وبحر المتقارب من البحور الأكثر سهولة من ناحية حفظه ونظمه وهو بـ 10 قصائد أي بنسبة 2.13% من مجموع القصائد والمقطوعات في الدّيوان.

- **الزّحافات والعلل:**

أ. **زحاف القبضُ(فعولُنْ إلى فعُولُ):**

هنا تمّ حذف الخامس السّاكن (النّون) فأصبحت (فعولُنْ)//0/+0 إلى (فعُولُ)//0/+.

ب. **علة الحذف (فعولُنْ إلى فَعُلْ):**

أُسقِطَ هنا السبب الخفيف من التّفعيلة فصارت (فَعُولُنْ)//0/+0 (فعو)//0 التّي تنقل إلى (فَعُلْ). من صفاته أنّ إيقاعه رتيب بسبب بناءه على تفعيلة واحدة (فعولن)، لكنه متدفّق وسريع نظراً لقصر هذه التّفعيلة، ومن هنا فهو يصلح لموضوعات السّرد وللتّعبير عن العواطف الجيّاشة في آن واحد[79].

وبخصوص الأغراض الواردة بهذا البحر نعثر على الغزل والمدح في قوله: [المتقارب]

نَعِمْتُ صَباحًا وَمَنْ للصَّباحِ بِوَجْهِكَ أَبْهى الوُجُوهِ الصِّباحِ[80]

وكذا في النّسيب حيث أنشد: [المتقارب]

إِذَا البَرْقُ يُبْدِي إِلَيْكَ ابْتِسَامَا أَبُثُّكَ وَجْدِي فَأُبْكِي الغَمَامَا[81]

ونجده أيضا في: التهنئة، رسالة شوق.

فالملاحظ أنّ الشّاعر "ابن زمرك" قد استخدم البحور الشّعريّة التّقليدّية الأكثر رواجاً في زمانه وزمن الشعّر القديم، واستطاع بواسطتها ربط تجربته الشّعريّة الضّمنيّة وحالته النّفسيّة بقالبه الشّكلي

---

[77] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 121.

[78] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 84.

[79] ينظر، إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 124.

[80] الديوان، ص 73.

[81] الديوان، ص 345.

الخارجي ويواصل حكبه بانسجام «**في تفاعيله مناسب في ألفاظه وأفكاره مستوعب للمواقف المعبّر عنها بشكل إيقاعي موافق لنسيج القصّة التّي أراد تبليغها بالقول الموزون**»[82].

فترديد الشّاعر للبحور المتميّزة بمقاطع كثيرة نحو: **الطويل، الكامل، البسيط، الخفيف، الرّمل، الوافر، والمتقارب** خاصّة نتيجة لقدرتها على تجسيد أفكاره والتّعبير عن أغراضه الشعريّة المناسبة لمرماه، وتساعد شساعتها على نقل الأحاسيس والانفعالات النّفسيّة؛ ذلك أنّ المبدع يلجأ لها عندما يكون في حالة "**الرّثاء**" نحو: اليأس والجزع حيث يصبّ فيها أشجانه ما ينفّس فيها حزنه[83] وألمه بكثرة كلامه واستذكاره لمناقب مرثيّه وما يُعرف به من الأخلاق الحميدة، هذا من جهة أولى، كما أنّ في "**الحماسة**" قد تثور النّفس، ويتملّكها من أجل ذلك الانفعال العاطفي لإشعال المشاحنات للدّعوة إلى شنّ القتال، من جهة ثانية، ولغرض "**الفخر**" طريقة في تعبيره وانعكاسه على النّفس لأنّه يكون هادئاً ورزيناً فيتطلّب التّأني والتّقل في أوزان كثيرة المقاطع، من جهة ثالثة.

أمّا "**المدح**" فليس من الموضوعات التّي تنفعل لها النّفوس، وتضطرب لها القلوب[84] كثيراً رغم ذلك تظهر فيها العواطف الجيّاشة بمولاه وأصحاب الجاه، حاله في ذلك حال غرض "**الوصف**" الذّي يمزج في الغالب مع "المدح"، ليكونا في قصائد طويلة، وقالب شعريّ مناسب حتّى يُصهر لنا شكلاً شعرياً يجمع بين الباطن والظاهر بين منظر البصر والبصيرة، لذلك يُعدّ البحر العروضي هو الخاصيّة الأساسيّة التّي بنيت عليه القصيدة، وعليه ارتكز إيقاعها[85] لينتج عنه نصّ يتمتّع بوظيفة جماليّة لارتباطه بالإيقاع الخارجي، فشعريّة الإبداع ترجع «**بقدر كبير إلى تركيبته الصّوتيّة، أي في وزنه وأجراسه الصّوتيّة المتلاحقة، وبالإضافة إلى التّفعيلة التّي نظم عليها الشّاعر قصيدته**»[86].

---

[82] عبد الرحمن تبرماسين، عائشة جبّاري، البنية الإيقاعيّة المزدوجة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جزائر، العدد2، 2005م، ص245.

[83] ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص175.

[84] ينظر، نفسه، ص176.

[85] ينظر، عبد الرحمن تبرماسين، عائشة جبّاري، البنية الإيقاعيّة المزدوجة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص246.

[86] عبد المجيد دقياني، الالتزام في شعر محمد بلقاسم خمار، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظرية القراءة ومناهجها، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، ط1، بسكرة، الجزائر، 2015م، ص340.

وبالنّظر للزّحافات والعلل سيظهر أنّ "ابن زمرك" أكثر منها وبأنواعها –تقريبا– لكن الزّحاف الذّي كان متردّداً هو "**الخبن**" وهذا عائد لرغبة الشّاعر المتسارعة في التّعبير عن قضاياه وأفكاره باعتبار أنّ من ميزة "الخبن" «**العمل على تقليص الزّمن داخل بنية البحر الكليّة، إذ تبدو الأبيات التّي دخلها، أكثر سرعة من الأخرى التّي لم يدخلها**»[87] هذا من جهة، ونجد من جهة أخرى أنّ الزّحاف له علاقة وطيدة بالحالة النّفسيّة؛ فالتّسريع في الأحداث ليس بسبب توارد الأفكار لتقليص الزّمن فقط، بل للحالة النّفسية وإرادة الشّاعر نقل معلومة ووصف مشاعره «**فللزّحاف دورٌ هامٌّ جدًّا، لأنّه يرتبط بالحالة النّفسيّة للشّاعر، فالزّحاف عمل على تسريع الأحداث ربّما أراد الشّاعر بها ذلك**»[88].

2/القافية:

يرتبط الوزن الشّعري بالقافية لتحقيق تناغم منسجم، وقد جاءت كلمة (قفا) في المعجم بمعنى "الاتّباع" كونها تدلّ على: «**اتّباع شيء لشيء [...] وسمّيت قافية البيت لأنّها تقفو سائر الكلام، أي تتلوه وتتّبعه**»[89]. وقد أورد "**السّكاكي**" (ت626هـ) تعريفاً لها على لسان "الخليل بن أحمد الفراهيدي" فهي «**عند الخليل: آخر حرف في البيت، إلى أوّل ساكن يليه، مع المتحرّك الذي قبل السّاكن**»[90]، فحدود القافية المتحرّك الأوّل بعد السّاكن الثّاني من آخر البيت الشّعريّ.

أمّا "**إبراهيم أنيس**" فقد صوّرها بوصف آخر فقال عنها: «**ليست القافية إلاّ عدّة أصوات تتكوّن في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة**»[91]، حيث وصفها بلغة الموسيقى بجعلها مجموعة من الأصوات، وليس بلغة العروض من خلال السّاكن والمتحرّك. وهذا ما نجده عند "**عبد الله الطيّب**" بقوله: «**ألا ترى إلى القافية، كأنّما هي واسطة بين نغم الوزن المجرّد، وبين رنين ألفاظ الكلام الموضوع فيه؟**»[92]، فجعل القافية لها علاقة بالنّغم وموسيقى الكلمات المنسجمة في بعضها، وهذا الوصف الذي

---

87 عبد الرحمن تبرماسين، عائشة جبّاري، البنية الإيقاعيّة المزدوجة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص246.

88 نفسه، ص247.

89 ابن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مادّة (ق ف ا)، 112/5. وينظر: ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مادّة (ق ف ا)، ص 3709. وينظر: السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 289.

90 السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 688.

91 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 224.

92 عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلاميّة، ط3، الكويت، 1989م، 56/2، 57.

ربط بين القافية والنغم الموسيقي ينتج عنه أثر على المستمع لأنّه يطرب أذنه لنغماتها الموسيقية المنسجمة «**فتكرارها [القافية] هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشّعريّة. فهي بمثابة الفواصل الموسيقيّة يتوقّع السّامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التّردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنيّة منتظمة**»[93].

ونلحظ أنّ "إبراهيم أنيس" قد عاد من جديد إلى فكرة "التّوقّع" في القافية لدى السّامع مثلها مثل توقّع الأوزان والبحور، فرغم أنّه يشجّع تنوّع القافية وتجديدها لأنّها تنتج أعمالاً حديثة كالموشّحات حين قال أنّه قد «**أتى على نظام القافية عهد رأينا الشّعراء فيه يميلون إلى تنويعها والتّفنّن في طرقها، وجاءوا لنا بالموشّحات وبالمربّع والمخمّس**»[94] إلاّ أنّه يؤكّد أنّ مهارة الشّاعر ليست في تنوّع القافية فقط بل حتّى في ترديدها وتكرارها باعتبار أنّ «**الشّاعر الماهر وإن قلّت أوزانه ولم تتنوّع قوافيه يستطيع أن يُجيد وأن يطرب الأسماع كما يهزّ القلوب**»[95]. لدرجة وصفه توافق القافية وانسجامها بأنّها «**القعد المنظوم تتّخذ الخرزة من خرزاته في موضع ما، شكلاً خاصاً وحجماً خاصاً ولوناً خاصاً، فإذا اختلفت في شيء من هذا أصبحت نابيّة غير منسجمة مع نظام هذا العقد**»[96]. فلم ينف الحفاظ على الأصول بثبات القافية وفي الوقت ذاته يدعو لتنوّعها لإنتاج بناء شعريّ جديد.

توزعت القافية في ديوان "ابن زمرك الأندلسي" على أشكال ارتبطت بأبياته ونوع الغرض المنشد له. ومن أجل تقديم علاقة النوع القافية بالبحر الشّعري نعرض الجدول الآتي:

نوع القافية	البحور الشعرية
المتواترة	الطويل-الكامل-البسيط-الخفيف-الرمل-الوافر-المتقارب-المجتث-الرّجز.
المتداركة	الطويل-الكامل-البسيط-الرمل-الرجز-السريع.
المتراكبة	البسيط-الرمل-المتقارب-الرّجز.

وبهذا نجد أنّ القافية المترادفة (/00) والمتكاوسة (/0+////0) منعدمتان من الديوان وفي البحور الشعرية العشرة؛ ذلك أنّ القافية المتواترة (/0/0) قد احتلت المرتبة الأولى لأنها توجد في كل البحور الشعرية في الديوان إلاّ البحر السريع. أمّا القافية المتداركة (/0//0) فكان لها المرتبة الثّانية كونها تنحصر في نصف البحور الشّعرية في الديوان عدا أربعة وهي (المتقارب، المجتث، الخفيف، الوافر). في حين

93 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 244.

94 نفسه، ص 16.

95 نفسه، ص 16.

96 نفسه، ص 11.

كانت القافية المتراكبة (/0///0) قد جاءت في المرتبة الثالثة لأنها تتمحور في ربع البحور الشعرية سوى (الطويل، الكامل، الوافر، المجتث، السريع).

فالشّاعر عمد إلى تنويع القوافي في ديوانه لاسيما في "التّخميسات" و"الموشّحات" لرسم صورة عن خبرته الشعريّة والحياتيّة؛ إذ قدّم للقارئ لوحة من تعدّد نهايات القصائد الشّعريّة تارة، وتجارب مصقولة من مدح ووصف وغزل تارة أخرى، فحالة نفس الشّاعر تثبت وتستقرّ في قصيدة معيّنة لاستقراره مع ممدوحه، ثمّ ينقلب ويضطرب بتغيير القافيّة في قصيدة أخرى، وهذا التّنوع في القوافي، يدلّنا على رغبة الشّاعر دوماً في التّجديد وتغيير الأصوات التّي تعكس صورة قصّته المنسوجة وتنوّع دلالتها، كما أنّ طبيعة الموقف تقتضي تنوّع القافيّة لتجسيد المعاني الضمنيّة[97].

إضافة إلى فكرة تنويع القافيّة في الديوان عند الشّاعر، نجده يلتزم بثباتها في القصيدة الواحدة مهما طالت وتغيّر رويّها وهذه ظاهرة عرفها العرب قديماً فـ «**تكرار القوافي هو بمثابة الفواصل الموسيقيّة التّي تطرق الأذن في فترات زمنيّة منتظمة**»[98] فنحسّ بانسجام في القراءة لتوافق النغمة الموسيقيّة في نهاية كلّ بيت شعريّ. وسنعرض لتفصيل القوافي الموظّفة في ديوان "ابن زمرك" فيما يلي:

أ/ القافية المتواترة:

وظّف "ابن زمرك" في أغلب بحوره الشّعرية "القافية المتواترة" المتمثّلة في فصل بين ساكنيها بحرف متحرّك واحد، والتّسمية مأخوذة من الوِتْر، وهو الفرد، أو من تواتر الحركة والسّكون أي تتابعهما.[99] وشكلها هو (/0/0). والملاحظ في المدونة أنّه قد سار على نفس القافية والرّوي داخل القصيدة الواحدة للحفاظ على الرنّة الموسيقية ذاتها وذلك في قوله–مثلاً– أثناء إنشاده في العيديات ذاكراً خلق الله للظّواهر الكونيّة: [البسيط]

هَذِي العَوالِمِ لَفْظٌ أَنْتَ مَعنَـاهُ   كُلٌّ يقُولُ، إذَا اسْتَنْطَقْتَهُ، اللهُ
بَـحرُ الوُجُود وفُلْكُ الكَونِ جارِيةٌ   وَباسْمِكَ اللهُ مجرَاهُ ومَرسَـاهُ
مِنْ نورِ وجْهِكَ ضَاءَ الكوْن أجْمَعُهُ   حتى تَشَيَّدَ بالأَفْلاَكِ مَبْنَاهُ
عَرْشٌ وفَــرْشٌ وأفْلاكٌ مُسَخَّـرَةٌ   وَكُلُّهَا سَاجِـدٌ لِلَّـهِ مَـوْلاهُ

[97] ينظر، عبد الرحمن تبرماسين، عائشة جبّاري، البنية الإيقاعيّة المزدوجة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص249.
[98] نفسه، ص250.
[99] ينظر، إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 348.

سُبحَانَ مَنْ أوجَدَ الأشيْاءَ مِنْ عَدَم وأوْسَعَ الكوْنَ قبْلَ الكوْنِ نَعْمَاهُ[100]

فهذا النّوع من القوافي ورد بشكل مكثّف في كلّ البحور الشعرية تقريباً في الديوان إلاّ بعضها، فاعتماده على توحيد القافية والرّوي كان في كلمات خاصّة من الحقل المفهومي الدّال على الخالق (الله، مرساه، مبناه، مولاه، نعماه) والتّي جاءت لإظهار وحدة الله الأحد في خلقه من بحرٍ وأفلاكٍ وكوّن مجراها ومرساها والتّي تسجد له. وغيرها من الظواهر التي أبرزها في قصيدته، وقد أحدث بها نغمة موسيقيّة متجانسة الشّكل والدّلالة.

ب/ القافية المتداركة:

واحتلّ هذا النوع من القوافي المرتبة الثّانية في توظيفه حيث يفصل بين ساكنيها متحرّكان اثنان، وسميّت بذلك لإدراك المتحرّك الثّاني المتحرّك الأوّل.[101] وصورتها الرّمزية هي (/0//0). حاول الشّاعر التنويع في القافية المتداركة والرّوي داخل القصيدة الواحدة وهذا ما نجده في الموشّحات، حيث قال في أحدها وهو يردُّ رسالة للغني بالله ويُبلّغه السّلام خاصة لموطنه "غرناطة" حيث راح يصف له حاله فيها وهو بعيد عنها وذكرياته الجميلة: [مخلّع البسيط]

أَبْلِغْ لـغرْنَاطةِ السَّـلامْ وَصِفْ لها عَهْديَ السَّلِيمْ
فلَوْ رعَى طَيْفُـهَا ذِمَامْ مَـا بِتُّ في لِيْلَةِ السَّليمْ
كَمْ بتُّ فيهَا علَى اقتِرَاحِ أُعَلُّ مِنْ خَمرَةِ الرُّضَـابْ
أُدِيـرُ فيهَا كُـؤُوسَ رَاح قَدْ زَانَها الثَّغْرُ بالحبَابْ
أَخْتالُ كالمهْرِ في الجِمَـاحِ نَشْوانَ في رَوْضةِ الشَّبَابْ
أُضَاحِكُ الزَّهْرَ في الكِمَامِ مُبَـــاهِيًا رَوْضَهُ الوَسِيمْ
وَأَفْضَحُ الغُصْنَ في القَوَامِ إنْ هَبَّ مِنْ جَوِّهَا النَّسِيمْ[102]

فهذه التجربة الشّعرية الجديدة أظهرها ببراعة في توزيع الرّوي في قافية مقيّدة واحدة، فروي (الميم) ورد بالبداية ثمّ روي (الباء) ثمّ عاد (للميم)، وواصل تنويعه باستخدام (الدّال- اللاّم- النّون) وكلّ مرة يرجع لروي (الميم) وهي حروف مجهورة، لذا وظّف مفردات تضفي جمالاً بديعياً شكلياً لتجانسها في

[100] الديوان، ص 506.
[101] ينظر، إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 348.
[102] الديوان، ص 533، 534.

النّطق من خلال (السّليم، الوسيم، النّسيم) و(الرّضاب، الحباب، الشّباب) فذلك يمنح «**القصيدة قوّة في التّوازن الصّوتي ويجعل الإيقاع أكثر تناسباً وتساوياً في الكميّات**»[103]، فكلّ ذلك ناسب حاله القوية برفع الهمم، رغم الاحساس بالنبرة الحزينة بسبب بعده عن غرناطة وأهم أوقاته الجميلة في مرحلة الفتوّة الشّبابيّة من رشفه الخمرة حتى يُصيبه التّعب وكلّه ضحك ولهو.

ج/القافية المتراكبة:

استخدمت هذه القافية في بحور أقلّ من سابقتيها وهي التّي يفصل بين ساكنيها ثلاثة متحرّكات، وسميّت بذلك لتوالي حركاتها، فكأنّما ركب بعضها بعضاً.[104] وعلامتها تكمن في الشّكل (/0///0). حيث برز هذا النوع من القوافي جنباً إلى جنب مع القافية المتداركة في تخميسة يقولها لـ"علي بن جبلة": [الرّمل]

أيُّ ظَبْيٍ صَاد قلبِي بالحِمَى   كُلَّما أشْكُو إليْهِ رَحِمَا
جَادَ لِي بالوَصْلِ ليلا مُنْعِمَا   (بأبي مَنْ زَارَنِي مُكتَتِمَا
(خَائفًا مِنْ كُلِّ حِسٍّ جَزِعَا)
خَاضَ ليلاً كَدُجَى وَفْرَتِهِ   وَمُحَيَّا الصُّبْحِ في طُرَّتِهِ
شُهْبُهُ تَعْجَبُ مِنْ جُرْأَتِهِ   (رَكِبَ الأهوَالَ في زَوْرَتِهِ)
(ثمّ ما سَلَّمَ حتّى وَدَّعَا)
أَضْلُعُ الصبِّ عليْهِ قدْ حَنَتْ   نَفْسُهُ عَنْ فَضْلِهِ قدْ بَيَّنَتْ
زَهْرَةُ الدُّنْيا بِهِ قدْ حَسُنَتْ   (رَصَدَ الغَفْلَةَ حتّى أمْكَنَتْ)
(وَرَعَى السَّامِرَ حتّى هَجَعَا)[105]

عند ملاحظة النّص الشّعري سنجد أن حضور هذا النوع من القوافي كان متوسطاً «**على سبيل التنويع في القافية وكسر روتين الإيقاع الموسيقي وشدّ انتباه المتلقي من حين لآخر**»[106]؛ حيث بدأ

103 عبد الرحمن تبرماسين، عائشة جبّاري، البنية الإيقاعيّة المزدوجة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص249.

104 إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 350. وينظر، السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 690.

105 الديوان، ص 94، 95.

106 مداني نادية، الخصائص الأسلوبية في ديوان "في القدس" للشّاعر تميم البرغوثي، قسم الآداب واللّغة العربية، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر (رسالة الماجستير)، 2012/2013م، ص 73.

بالقافية المتراكبة إلى غاية القافية المتداركة في الألفاظ التالية (ودَّعا/ بيَّنَتْ/ أَمْكَنَتْ) ثم عاد للقافية الأولى وهي المتراكبة في لفظة (تَا هَجَعَا). فتنويع القافية يعود للعلاقة التي بين الشّاعر والممدوح فهذا حامي ذاك وراحمه، ويُكرِمُهُ بالوصلِ في اللّيالي لأنّه خائفٌ، كما يتميّز بشجاعته وجُرأته، فتردّد النّفس بينه وبين الممدوح جعله يتموّج بين قافية وأخرى.

3/الرّويّ:

من مظاهر الإيقاع الخارجي اعتماد الشاّعر على خاتمة لكلّ بيت شعري تناسب بحره وقافيته مع نفسه. فمعنى لفظة (روى) جاءت في معجم "العين" بأنّها «**حروف قوافي الشّعر اللاّزمات. تقول [هاتان] قصيدتان على رويّ واحد**»[107]. وبعبارة أخرى هي «**الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة، وإليه تنسب، يقال: قصيدة بائيّة: إذا كان رويّها الياء**»[108]. كما نجد "**إبراهيم أنيس**" يقول عنه: «**وأقلّ ما يمكن أن يُراعى تكرّره، ويجب أن يشترك في كلّ قوافي القصيدة ذلك الصّوت الذي تبنى عليه الأبيات، ويسمّيه أهل العروض بالرّويّ. فلا يكون الشّعر مقفّى إلاّ بأن يشتمل على ذلك الصّوت المكرّر في أواخر الأبيات**»[109].

فكما عُدّ الرّوي الحرف الذي تبنى عليه القصيدة فهو أيضاً «**النّبرة أو النّغمة التّي ينتهي لها البيت**»[110]. فمن شروطه لابد من تكريره فيه[111]، كما أعطى له "**السّكاكي**" (ت626هـ) تعريفاً شاملاً لصفاته فقال الرّوي هو «**الحرف الآخر من حروف القافية، إلاّ ما كان تنويناً، أو بدلاً من التّنوين، أو كان حرفاً إشباعياً مجلوباً لبيان الحركة [...] أو قائم مقام الإشباعي في كونه مجلوباً لبيان الحركة وهو الهاء [...] أو مشتبهاً للحرف الإشباعي: كألف ضمير الاثنين**»[112]، فالتّعريف يظهر الحالات التي لا يكون فيها روياً وهي (التّنوين والإشباع، والهاء، وألف ضمير الاثنين).

107 الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، مادّة (ر و ى)، 313/8.

108 مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص 284. وينظر، ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مادّة (ر و ى)، ص 1786.

109 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 245.

110 إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 352.

111 ينظر، أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، 343/6.

112 السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 691.

إذن، فمن بين المصطلحات المتعلقة بالقافية حرف الرّوي؛ وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وإليه تنسب، فإن كان الرّوي "سيناً" نَقُول إنّ القصيدة "سينيّة"، وإن كان "ميماً" فهي قصيدة "ميميّة" وهكذا، وذلك نحو "لامية العرب للشنفرى"، و"دالية النابغة"، و"ميمية زهير" وغيرها من القصائد الشعرية. وقد نقول القافية مقيدة أو مطلقة حسب حركة حرف الرّوي؛ إن سُكّن فمقيدة وإن حُرّك فمطلقة. وفي ديوان "ابن زمرك" تعدّدت حروف الرّوي وغلب بعضها بعضا من خلال نسبة تواترها في القصائد، وهذا ما نستبينه في الجدول التالي[113]:

الرّوي	عدد القصائد والمقطوعات	النسبة المئوية %	صفة الحرف
اللاّم	67	14.43	مجهور
الرّاء	55	11.85	مجهور
الدّال	52	11.20	مجهور
الميم	46	9.91	مجهور
الباء	35	7.54	مجهور
الحاء	34	7.32	مهموس
النون	25	5.38	مجهور
الهاء	22	4.74	مهموس
العين	18	3.87	مجهور
الياء	16	3.44	مجهور
القاف	14	3.01	مجهور
الشين	12	2.58	مهموس
الكاف	10	2.15	مهموس
الهمزة	09	1.93	مجهور
الجيم	09	1.93	مجهور
الفاء	09	1.93	مهموس
التاء	05	1.07	مهموس
الذّال	05	1.07	مجهور
الضاد	05	1.07	مجهور

من خلال الجدول يُلاحظ أنّ حرف الرّوّي الطّاغي في الديوان هو الحرف المجهور الظّاهر في (اللاّم)؛ حيث تواتر حضوره في نحو 67 مرة بنسبة 14.43% حسب عدد القصائد والمقطوعات في الديوان. ثمّ يأتي بعدها حرفا (الرّاء والدّال) بصفة متقاربة بعدد 55 و52 أي بنسبة 11.85% و11.20%. أمّا الحروف المتبقية انطلاقاً من حرف الرّوي (الميم) فكانت نسبتها تقلّ عن10 % لتصل

---

[113] الديوان، ص612. مع حساب النّسبة المئويّة، وتحديد صفة الحرف.

إلى حدود0.21 % في حروف (الزّاي- الظّاء- الواو). باعتبار أنّ «**معظم الحروف التي لم يستخدمها الشاعر روياً في قصائده تقل شيوعاً في الشعر العربي**»[114] التي نجدها في حروف (الثّاء- الشّين- الخاء-الصاد-الطاء-الزّاي-الظاء-الواو) هذا من جهة، ومن جهة أخرى يتّضح في الجدول من ناحية الأصوات في صفاتها ودلالتها ذلك أنّ الأصوات المجهورة أعلى نسبة وأكثر أهمية على روي القافية من الأصوات المهموسة ويظهر ذلك بـ17 مقابل 10 من مجموع حروف الروي المدرجة في الديوان. ويمكن تفسير هذا أنّ الأصوات المجهورة «**أوضح في السمع وأقوى من الأصوات المهموسة مما يعني رغبة الشاعر في نقل مشاعره وأحاسيسه بنبرة تشدُّ انتباه المتلقي وتُحدثُ في نفسه تأثيرا قويّا**»[115]، وهذا ما نحسّه في قصائد "ابن زمرك" من خلال مدحه للحكام والأمراء وأبنائهم مهما كانت موضوعاته، نحو: العيد، أو انتصار، أو تهنئة، بقوة وفخامة وتوتر نفسي، وكذا شدّة حزنه برثائهم إلخ حتى يجذب ممدوحيه له ويكسبهم لذاته ويؤثّر فيهم كي يُثبت شخصيّته في القصر من جهة ويلفت انتباه المتلقي ويدرك قريحة المبدع الشعرية من جهة أخرى. لذا نجده يردّد روي (اللاّم) المجهور بنسبة عالية وهو يمدح السّلطان محمد السّابع "أبي عبد الله" ويصف دروعاً وجواهر رآها بين يديه في قوله: [الكامل]

لله مِنْـكَ خَلِيفةٌ نَصَـرَ الهُـدى بِـعزَائِمٍ مَصقُولَةٍ لا تُخـذَلُ
أبْدَيْتَ مِنْ عُدَدِ السّلاحِ ذَخائِرًا بجـَمَالها يتمثَّلُ المُتمثِّـلُ
موشيَّةَ الأعطافِ رائقةَ الحُـلى أبْدى بَدائعَها الإمامُ المُفضّلُ

إلى قوله:

وبديعةُ الأشكـالِ لمْ يُـرَ قبْلَها مِثْلٌ بِه منْ بعـدِ ذاكَ تُمثّـلُ
صيغَتْ مِنَ الذّهبِ النُّضارِ فقدْ غَدتْ يُعشي سَناها كُلَّ مَنْ يتأمَّلُ[116]

كما نعثر على الأصوات المجهورة في حرف (الرّاء) لشدّة حزنه، حيث جمع بين الرّثاء والمدح بمولاه السلطان "يوسف الثاني"، فقال: [الطويل]

عَزَاءً فَفِي أمْثَالِه يَعزُبُ الصّبرُ هناءً علَى أمدَاحهِ يَخْطُبُ الدّهرُ
فإنْ غَابَ بدرٌ لاحَ مِنْ بعدِهِ بدرُ وإنْ غَاصَ بحرٌ فَاضَ مِنْ مدِّهِ بحْرُ

[114] مداني نادية، الخصائص الأسلوبية في ديوان "في القدس" للشّاعر تميم البرغوثي (رسالة الماجستير)، ص69.

[115] نفسه، ص69.

[116] الديوان، ص323.

وإنْ أُغمِدَ السَّيفُ الذي نَصَرَ الهدَى فقدْ سُلَّ سَيفٌ مِنْ حَمائلِهِ النّصرُ

إلى قوله:

شمائِلُ فيهِ مِنْ أبيهِ وجَدّهِ يَطِيبُ بِهِ أُخرَى اللَّيَالي بِها الذّكرُ

مَبالِغُ عزٍّ دُونَها تَقِفُ النُّهى جَلالاً فَمَا يسْمُو لإدراكِها فِكْرُ[117]

وقال يُهنّئ عودة مولاه من الصيّد بروي (الدّال) المجهور: [الكامل]

يَا خَيْرَ مَنْ فَضَحَ الصّبَاحَ بِغُرّةٍ مِـنْ بِشْرِها أنوارُهُ تتوَقَّدُ

اهْنأْ بِمَقْدَمِكَ السَّعِيدِ فإنّهُ للنَّصْرِ والفَتْحِ المبِين مُجدِّدُ

فَلَقَدْ قدِمْتَ بسَاعةٍ مَرْقُوبَةٍ والطيْرُ أيمنُ والمنَازِلُ أسْعدُ

كَمْ مِنْ بُدُورٍ بالقُصُورِ تَطَلّعَتْ لتَرَاكَ يَا بَدرَ السُّعودِ فتسعَدُ[118]

أمّا الأصوات المهموسة فكانت أقلّ بكثير من المجهورة لأنه وظّفها في حالة هدوء نفسي أو راحة واطمئنان باعتبار أنّ الرّوي «**والوزن والموسيقى جزء لا يتجزّأ من التّجربة الشّعريّة وكذلك الحال بالنّسبة إلى لغة الشّعر التّي هي مستودع الانفعال والموسيقى**»[119]. ومن أكثر الأصوات تجسيداً للمهموس حرف الرّوي (الحاء) بعدد 34 وبنسبة 7.32%. وهذا ما نجده في قول الشّاعر أثناء إجابته عن تهنئة "لأبي حاتم" وهو بجبل الفتح صادراً عن سفارة الصلح فكان "ابن زمرك" فرحاً هادئاً فأنشد: [الطويل]

عقدتُ مَعَ الأيّامِ صُلحًا بِزَوْرِها وللخيرِ كُلُّ الخَيْرِ في ذَلِكَ الصُّلحِ

وَفي جَبَلِ الفَتْحِ استَقلّتْ قَلائِدًا وَلا غَرْوَ أنّ تُعزى القلائِدُ للفتحِ

أبا قاســـمٍ هنّأتني بسفـــارةٍ قَضَتْ لي بعوْدٍ في حُلى اليُمنِ والنُّجحِ[120]

وراح يصف زهرًا لديه وهو مرتاح البال بقوله: [الكامل]

هي حضْرَةٌ تُهدَى لَها الأرْواحُ نَسَمــاتُها نمّتْ بِها التُّفاحُ

واللهِ ما أدري أَفِي حُلْمٍ أَنَــا أمْ مِنْ جِنانِ الخُلْدِ ما يَلْتاحُ؟

---

[117] الديوان، ص283، 284، 285.

[118] الديوان، ص300، 301.

[119] فوزي عيسى، الشّعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الاسكندريّة، 2007م، ص223.

[120] الديوان، ص 217، 218.

رَوْحٌ ورَيْحانٌ وَنُزْهَةُ أَعْيُنٍ فكـأَنَّهُنَّ تَنـاؤُكَ النَّفاحُ[121]

فالشّاعر في النّماذج السّابقة ألزم نفسه «**حروفاً بعينها في الأبيات جميعاً، حتّى لتشعر أنّه تحايل لاستدعاء القافية، فأحدث نوعاً من التّقارب النّغمي والتناسق في العبارات ممّا انعكس في تجميل موسيقاه**»[122] فوحدة الرّوي مع وحدة القافية تُشكّل نغمة موسيقيّة وهذا ما ألفه العرب قديماً. ويظهر أنّه قد وظّف المجهور والمهموس بنسب متقاربة رغم أنّ المجهور أكثر، فتواتر هذه الأصوات «**تنتج لنا ثنائيّة مزدوجة بينها ممّا أدّى إلى تنوّع الأصوات [...] بين القوّة والضّعف، وبين الاضطراب والهدوء، وبين الظّاهر والباطن لقياس مدى توافر وانسجام الثّنائيّات على المستوى الصّوتي**»[123] فما المجهور إلاّ صوت يعبّر عن الشّدة، وما المهموس سوى لمسة نبريّة تعكس الهدوء والرّاحة.

4/المُخمّسات:

تميّز الشّعر العربي بنوع شكليّ جديد وفق قالب متميّز عُرف بـ "**المخمّسات**" التّي مفردها "**المخمّس**" ومعناه في المعجم «**ما كان على خمسة أجزاء**»[124]، أو «**جعل كلّ قطعة منه خمسة شطور**»[125]. فجاءت تسميتها المخمّسات من عدد أجزائها المقسّمة إلى خمسة.

وقد عرّفها "**إبراهيم أنيس**" بقوله: «**أنْ يُقسّم الشّاعر مقطوعته إلى أقسام يتضمّن كلّ قسم منها خمسة أشطر، لها نظام خاص في قوافيها. وقد يكون كلّ قسم من هذه الأقسام مستقلاً تمام الاستقلال في قوافيه وأوزانه**»[126]. كما نجد تعريفاً آخر يُفصّل طريقة إعداد المبدع له حيث «**يُضيف الشّاعر إلى صدر بيت من شعر غيره ثلاثة أشطر من نظمه، ثمّ يأتي بالشّطر الثّاني للبيت الأصليّ، فيُصبح هذا البيت خمسة أشطر بدلاً من شطريْن**»[127].

---

121 الديوان، ص87، 88.

122 سعد محمد العزايزة، شعر النّقوش عند ابن زمرك الأندلسي دراسة موضوعية فنيّة، المركز القومي للبحوث، دولة فلسطين (دراسة)، ص22.

123 عبد الرحمن تبرماسين، عائشة جبّاري، البنية الإيقاعيّة المزدوجة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص264.

124 ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مادّة (خ م س)، ص 1262.

125 مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص 256.

126 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 284.

127 إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 188.

إذن، فالمخمّس يرتبط بعدد الأشطر من جهة، وبنظام القافية والوزن المكرّرين من جهة أخرى، وهذا ما أدّى إلى ظهور نوع آخر من البناء الشّعريّ ذو شكل متميّز وهو "الموشّحات"، لأنّ هذا النّوع هو «**النّواة التّي أسّس نظام الموشّح، وذلك لما فيه من عنصر يتكرّر في كلّ قسم من أقسامه**»[128].

استعرض "ابن زمرك" لخاصية أسلوبية إيقاعية ببراعة تمسّ شكلاً شعرياً جديداً خارجاً عن المألوف وهو "التّخميس"، وقد ذكره أربع مرات في ديوانه وأحدها طويل جدّا يصل إلى 70 تخميسة كل واحدة فيها بيتان شعريان وشطر واحد نحو قوله في مدح مولاه بفخامة: [الطويل]

أرِقتُ لبَرْقٍ مِثْلَ جَفْنِيَ ساهِرًا ... يُنظِّمُ مِنْ قَطْرِ الغمَامِ جَواهِرًا
فَأَضْحَكَ زَهرُ الرّوضِ مِنْهُ أزاهِرًا ... وَصُبْحٍ حَكَى وَجْهَ الخَليفَةِ باهرَا
تجشَّمَ مِنْ نُورِ الهُدى وَتجسّدَا

شفائِي مُعتلُّ النّسيمِ إذا انبَرَى ... وَأَسْنَدَ عَنْ دَمعي الحديثَ الذي جَرى
وَقَدْ فتقَ الأرجاءَ مِسِكا وعنبرًا ... كأنّ الغني باللهِ في الرّوضِ قدْ سرى
فهبّتْ بِهِ الأرواحُ عاطرةَ الرّدَا

عذِيريَ مِنْ قَلْبٍ إلى الحُسْنِ قدْ صَبا ... تُهيِّجُهُ الذِّكرَى وَيَصْبُو إلى الصَّبَا
ويُجْرِي جِيادَ اللّهوِ في ملْعَبِ الصِّبا ... وَلَوْلا ابنُ نَصرٍ ما أفاقَ وأعْتَبَا
رَأى وَجههُ صُبحُ الهدايَةِ فاهتدَى[129]

الملاحظ على هذه الخاصيّة الأسلوبيّة التزامه بحرف الرّوي في الأشطر وهو (الدّال) سبعين مرة، وهذا دلالة على سعة معجمه الذي استدعاه لاستحضار الألفاظ المنتهية بروي واحد بصفة متكلّف فيها وتفكيرٍ عميقٍ أيضاً، وهذا ما يظهر على الأبيات الشعرية؛ حيث حاول التمسّك بقافية ورويّ ثابتيْن في كل مقطع وتغيرها في مقطع آخر لإحداث نغمة موسيقية ولحنٍ عذبٍ في ترنّمٍ لطيفٍ يشدّ أذن السّامع ويتلذّذ به القارئ «**فلا يخفى ما للرّوي من أثر بارز في إضفاء النّغم على القصيدة، فالشّعر يحسن وقعه على السّمع لحسن وقع قافيته، وحسن وقع رويّه**»[130]. هذا من الناحية الشّكلية الإيقاعية الداخلية، أما من الجهة المعنوية فقد وظّف هذا المظهر التخميسي الطويل لامتداد نفسه الذي

---

[128] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 285.

[129] الديوان، ص 392، 393. ويستمرّ التخميس إلى غاية ص 402. وهناك تخميس آخر ص 94، 95، 96.

[130] قاسم القحطاني، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، دار الكتب الوطنية، ط1، (د.ب)، 2009م، ص189.

أبدع فيه لخدمة مضمونه الممزوج بين الوصف والمدح المبالغين فيهما، وعليه «**إذا كان الأسلوب هو الطريقة المختارة للتعبير عن المعنى فإن لاختيار هذه الطريقة دون غيرها من الطرق الموصلة إلى هذا المعنى مقصدا معينا يقصد، إليه صاحب الأسلوب يجعل العنصر المختار مؤشرا أسلوبيا يشير إلى قصد ما**»[131] الذي قد يكون لجذب انتباه الأمراء والخليفة له وترسيخ إعجابهم به وإقرار انبهارهم فيه حتى يعزّز صفته بكونه شاعراً فحلاً لذا لُقب بـ "شاعر القصر".

ففي المقطوعة السّابقة يبدو أنّه قد ربط الصبّح بوجه الخليفة بل غدا هذا الأخير أجمل من الأوّل في قوله (وَصُبْحٍ حَكَى وَجْهَ الخَلِيفَةِ باهرًا)، كما أنّ حديثه طيّب يصلّ لغيره براحة وكأنّه مرّ سيراً فانتشرت رائحته العنبرية المسكيّة، وغيرها من الصفات المدحية التي يرمي من وراءها تعظيم ممدوحه والتّكبير به للإعلاء من شأنه عند رعيّته بتخمسة طويلة ممتعة القراءة ولطيفة السّمع بنغماتها الإيقاعية الفريدة.

5/الموشّحات:

عُرفت الأندلس برخائها وجودة طربها وكثرة تنميقها فانعكس ذلك على الشّعر فظهرت فنون شعريّة كثيرة منها "**الموشّح**" الذي عرّفه المعجم بأنّه مأخوذ من «**الوشاح: كلّه حُلْيُ النّساء، كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مُخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر، تتوشّح المرأة به، ومنه**»[132]. حيث ارتبط معنى الموشّحات بلباس المرأة المرصّع باللّؤلؤ وتترشّح به.

وشرحه "**ابن خلدون**" بأنّه ذلك النّوع الذي «**ينظمونه أسماطاً أسماطاً وأغصاناً أغصاناً يكثرون منها، ومن أعاريضها المختلفة. ويسمون المتعدّد منها بيتاً واحداً ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتالياً فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات. ويشتمل كلّ بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد**»[133]، حيث بيّن في قوله أجزاء الموشّح المتكوّن من السّمط والأغصان والأعاريض وتتالي الأوزان، وأنّ عددها يكون إلى غاية سبعة أبيات.

[131] تمام حسان، البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنّص القرآني، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1993م، ص489.

[132] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مادّة (و ش ح)، ص 4841. وينظر، ابن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، 114/6. وينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص 1033.

[133] ابن خلدون، المقدمة، تح: أحمد الزعبي، ص 671، 672.

من هنا يمكن أن نعرض لقول يُفسّر سبب تسمية الموشّحات من ناحية تشكيلها؛ فسرّ ذلك هو «**تشبيهها بالوشاح أو القلادة حين تنظم حبّاتها من اللّؤلؤ، والجوهر، على نسق خاص وترتيب معيّن. فالصّانع الماهر حين ينظّم العقد من أنواع مختلفة من الأحجار الكريمة يرتّب خرزاته ترتيباً يرتضيه ذوقه [...] حتّى نهاية العقد أو القلادة. هكذا الموشّحات يبدأ النّاظم فيها بوزن خاص وقافية خاصة، ولا يكاد ينظم منهما أشطر، حتّى ينتقل إلى وزن آخر وقافية أخرى، ثمّ يعود بعد قليل من الأشطر إلى القافية والوزن اللّذين بدأ لهما، وتتكرّر هذه المغايرة في الأوزان والقوافي، خاضعة لنظام خاص حتى ينتهي الموشّح**»[134]، حيث أوجد هنا علاقة تشابه بين الصّانع الماهر للعقد أو القلادة أو الوشّاح من خلال ترتيبه لحبّات اللّؤلؤ على نسق خاص وبعناية حتّى النّهاية، وبين النّاظم الذّي يسترسل في شعره بوزن وقافية خاصتين ثمّ ينتقل إلى وزن وقافية مختلفتين وفق نظام خاص إلى غاية انتهائه، فهذا التّشبيه التّمثيليّ له وجه شبه مُنتزع من أشياء متعدّدة يكمن في النّسق الخاص والتّرتيب المهذّب حتّى النّهاية وفق نظام معيّن وبدون عشوائيّة.

فالموشّح إذن يتكوّن من أغصان وأسماط أقفال وأبيات وخرجة وقافية متنوّعة ومتلوّنة تُضفي جمالاً ورونقاً على الشّعر مثل بهاء وشاح المرأة، عكس الشّعر التّقليديّ الرّوتيني وفق نظام واحد «**فالموشّح إذن سمي بذلك لأنّ أقفاله وأبياته وخرجته كالوشاح للموشّحة، بخلاف الشّعر التّقليديّ الذّي يأتي على طراز واحد**»[135].

ولقد استعذب النّاس الخاصّة والعامّة هذا الفنّ الحديث واستمالوا إليه لما وجدوا فيه، سهولة التّناول وقرب طريقته لهم[136]، فشمل نظمه كلّ أنواع اللّهو والتّسلّي، ثمّ أنواع الشّعر العام[137]، لذا كان اتّجاهاً شعبياًّ باعتباره نشأ في أواسط الشّعب لتوظيفه أجزاء من أغنيات شعبيّة ولغة العاميّة[138] لينظم على أسلوبه الحكماء والفقهاء والوعظ والحكم[139].

---

134 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 217، 218.

135 محمد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسيّة وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، ط1، مستغانم، الجزائر، 2012م، ص 48.

136 ينظر، ابن خلدون، المقدمة، تح: أحمد الزعبي، ص 672.

137 ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 219.

138 أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، 1985م، ص138.

139 ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 219.

أمّا بخصوص أوزان الموشّحات فهي لا تزال على قانون البحور القديمة؛ كالرّمل، الرّجز، المديد، الخفيف، الهزج، السّريع، المتقارب، والبسيط، فهي في نشأتها تعدّ مرحلة من مراحل تطوّر القافية فقط[140]، من ناحية تنويعها بـ «**إدخال قافية في جزء من القفل وتكرارها بعينها في الجزء الثّاني من القفل نفسه شريطة أن تكون مختلفة عن القافية الأصليّة وإلاّ أصبح الموشّح شعراً صرفاً**»[141]، أي عدم الالتزام بوحدة الوزن ورتابة القافية كونها تعتمد على منهج جديد متحرّر نوعاً ما[142].

في حين كانت الأغراض التّي عالجها هذا الشّكل الشّعريّ متميّزة بالرّقة فنجد «**الغزل والنسيب، وذلك نظراً للترّف الذّي كان سائداً في المجتمع وكثرة الجواري والغلمان [...] بالإضافة إلى الطبيعة الأندلسيّة الخلابة**»[143]، كما نلحظ وجود الوصف بالمرأة وربطها بخصائص الطبيعة والتّغنّي بالخمرة ووصف مجالس الشّرب. أمّا مديحهم فأغلبه كان موجّهاً للأمراء، والحماسة وتصوير الملاحم البطوليّة. كما نظم الأندلسيون في شعر الرّثاء أيضا[144].

وإذا جئنا لألفاظ الموشّحات فيُستجلى تفنّن الأندلسيون في ذلك من خلال استقائهم لكثير من الكلمات واقتراضهم لأخرى، وأدخلوا ألفاظاً جديدة معرّبة تتناسب مع حياتهم الغنائية. ووظّفوا كلمات عاميّة في قصائدهم واجتهدوا في اختيار الحروف والكلمات التّي تؤدّي إلى الانسجام الموسيقي[145]،

---

140 ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 221.

141 محمد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسيّة وأثرها في شعر التروبادور، ص 76.

142 ينظر، أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص139.

143 محمد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسيّة وأثرها في شعر التروبادور، ص 29. كان لمجيء "**زرياب**" (ت243هـ) من بغداد إلى الأندلس دور في ظهور الموشح فيما بعد، حيث صارت معهدا للغناء، يُعطي دروسه في قصور المترفين، وتحتشد طلابه وطالباته من أولى الحناجر الذهبيّة، هذا الجو الغنائي جعل الألحان تختلف بدءاً ووسطاً وخاتمة في الطول والقصر والارتفاع والانخفاض، قد أوحى للشّعراء أن يُبدعوا الموشّحات، ولهذا كان الموشّح استجابة لنهضة موسيقيّة جديدة. ينظر، محمد رجب البيومي، الأدب الأندلسي بين التأثّر والتأثير، إدارة الثقافة والنشر بالجامعة، (د.ط)، المملكة السعودية، 1980م، ص94، 95، 96. كما اختلف فيمن اخترع الموشّحات حيث كان المخترع لها بجزيرة الأندلس "**مقدّم بن مُعافرٍ القبري**" من شعراء الأمير "عبد الله بن محمد المرواني". وأخذ ذلك عنه "**أبو عبد الله أحمد بن عبد ربّه**" (ت328هـ)، صاحب كتاب "العقد"، ولم يظهر لهما مع المتأخّرين ذكرٌ، وكسدت موشّحاتهما. فكان أوّل من برع في هذا الشّأن بعدهما "**عبّادة القزّاز**" شاعر "المعتصم بن صمادح" صاحب "المريّة" وقد ذكر "الأعلم البطليوسيّ" أنّه سمع "أبا بكر بن زهير" يقول: كلّ الوشّاحين عيالٌ على "عبّادة القزّاز". ينظر، ابن خلدون، المقدمة، تح: أحمد الزعبي، ص 672.

144 ينظر، محمد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسيّة وأثرها في شعر التروبادور، ص 29، 30.

145 ينظر، نفسه، ص 31، 32.

واختيار لغة سهلة ورقيقة وبسيطة مبتعدة عن الجزالة والتّعقيد[146]، وقد ابتكروا الأوزان الموسيقيّة فانتشر الغناء في ربوع الأندلس[147].

وعند الاطلاع على مدونة "ابن زمرك" لاسيما الجزء الأخير منها لاحظنا أنّها تتميّز بخرجة فريدة تكمن في "الموشّحات"؛ التي اشتهر بها وتفنّن فيها في الأندلس فغدا من أكثر شعراء زمانه كتابة لها رغم تفرّد هذا الفنّ بمصطلحات خاصة تمسُّ: الاسم والتقسيم وتسمية الأجزاء حتّى أصبحت تُغنّى بالألحان الموسيقيّة.

وبالعودة إلى موشّحاته سندرك أنها تنحدر لنوع "**الموشّح التّام**" لأنها أكثر من ستّة 06 أقفال وخمسة 05 أبيات[148]، وهذا ما سنستبينه من خلال إنشاده لموشّح يتغنّى به وهو مشتاق لغرناطة واصفاً إيّاها وفي ذلك راح يمدح "الغني بالله": [مخلّع البسيط]

بـــالله يَا قَـــامَةَ القَضِيبِ وَمُخْجِــلَ الشَّمْــسِ وَالقَمَرْ
مَـــنْ مَلَّكَ الحُسْنَ فِي القُلُوبِ وأَيَّـــدَ اللَّحْـــظَ بِالحَـــوَرْ
مَنْ لَمْ يَكُنْ طَبْــعُهُ رَقِيقَا لمْ يَدْرِ مَــا لَذَّةُ الصِّبَا
فَرُبَّ حُرٍّ غَدَا رَقِيقَـــا تَمْلِكُهُ نَفْحَةُ الصَّبَـــا
نَشْوَانُ لَمْ يَشْرَبِ الرَّحِيقَا لَكِنْ إلَى الحُسْنِ قَدْ صَبَا
فَعَــذَّبَ القَــلْبَ بِالوَجِيبِ وَنَّعَـــمَ العَيْــنَ بالنَّــظَرْ
وَبَـــاتَ وَالــدَّمْــعُ فِي صَبِيبِ يَقْـــدَحُ مِنْ قلْبِــهِ الشَّـــرَرْ
عَجِبْتُ مِنْ قَلْبِي المعنَّى يَهفُو إذا هبَّتِ الرِّياحْ
لَوْ كانَ للصَّبِّ ما تَمنَّى لَطارَ شَوْقًا بلا جَناحْ
وَبُلْبُلُ الدَّوْحِ إنْ تَغنَّى أسهَرُ لَيْلِي إلى الصَّباحْ
عسَـــاكَ إنْ زُرتَ يَا طَبِيبِي بالطَّيْـــفِ في رَقْـــدَهِ السَّحَرْ

[146] ينظر، فوزي عيسى، الشّعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص428.

[147] ينظر، محمد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسيّة وأثرها في شعر التروبادور، ص 31، 32.

[148] ينظر، نفسه، ص 63. إذا ابتدئ الموشّح بالمطلع سمي "**تاماً**" إلاّ أنّه لا يشترط أن يكون لكلّ موشّح مطلع، فالموشّح يخلو أحياناً من المطلع ويسمى حينئذ "**أقرع**". ويسمّى المطلع أيضا "**مذهباً**". ينظر، نفسه، ص 64.

أَنْ تَجْعَلَ النّوْمَ مِنْ نَصيبي وَالعيْنَ تَحْمِي مِنَ السَّهَرْ[149]

***أجزاء موشح "ابن زمرك الأندلسي":**

يُبنى الموشّح من عدّة أقسام وهي وحدات فنيّة مُحكمة يتّبعها الوشّاح لتأدية إيقاعات نغميّة منسجمة[150]، وتتوزّع فيما يسمّى: المطلع، الغصن، السّمط، البيت، القفل، والخرجة.

1. المطلع (قفل 01):

هو المجموعة الأولى من أقسام الموشّح، ويتألّف من جزأين على الأقل وقد يتركّب من ثلاثة أجزاء فأكثر[151]. ويكون في البيتين الأولين من الموشّح السّابق الذّكر في قوله:

بالله يَا قَامَةَ القَضِيـــبِ وَمُخْجِلَ الشَّمْسِ وَالقَمَرْ
مَنْ مَلَّكَ الحُسْنَ فِي القُلُوبِ وأَيَّـــــدَ اللَّحْظَ بِالحَوَرْ

2. الغصن:

يُمثّل الجزء الوحيد من القفل الذي يحوي غصنين أو أكثر[152]، وبعبارة أخرى هو صدر وعجز كلّ من الأقفال الأولى والثانية والثّالثة إلى آخره الواردة في الموشح. نحو: (فَعَذَّبَ القَلْبَ بِالوَجِيبِ) هو غصن، و (وَنَّعَمَ العَيْنَ بالنَّظَرْ) غصن آخره وهكذا.

3. السّمط:

يُستظهر في مجموعة الأجزاء التّي تتألّف منها المقطوعة الواحدة[153]، أو هو كلّ سطر يأتي تحت الأقفال، ومع بعضها مجتمعة تسمى "**الدور**"، مثل قوله:

سمط ← مَنْ لَمْ يَكُنْ طَبْعُهُ رَقيقَا لَمْ يَدْرِ مَا لَذَّةُ الصِّبَا
سمط ← فَرُبَّ حُرٍّ غَدَا رَقيقَا تَمْلِكُهُ نَفْحَةُ الصَّبَا
سمط ← نَشْوَانُ لَمْ يَشْرَبِ الرَّحيقَا لَكِنْ إِلَى الحُسْنِ قَدْ صَبَا

[149] الديوان، ص 529، 530. ويمتدُّ الموشّح إلى غاية ص 557.
[150] ينظر، محمد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسيّة وأثرها في شعر التروبادور، ص 61.
[151] ينظر، نفسه، ص 64.
[152] ينظر، إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 438.
[153] ينظر، محمد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسيّة وأثرها في شعر التروبادور، ص 70.

4.البيت:

هو الدور مع القفل الذي يليه، و"الدور" يكمن في عدد الأجزاء الذي يتكوّن منها البيت في الموشّحة، أي هو المقطوعة الشّعريّة[154]، نحو قوله:

الدّور:

عَجِبْتُ مِنْ قَلْبي المعنَّى يَهفُو إذا هبَّتِ الرِّياحْ

لَوْ كانَ للصَّبِّ ما تَمَنَّى لَطارَ شَوْقًا بلا جَناح

وَبُلْبُلُ الدَّوْحِ إنْ تَغنَّى أسهَرُ لَيْلِي إلى الصَّباحْ

القفل:

عسَاكَ إنْ زُرتَ يَا طَبِيبي بالطَّيْفِ في رَقْدَهِ السَّحَرْ

أَنْ تَجْعَلَ النّوْمَ مِنْ نَصيبي وَالعيْنَ تَحْمِي مِنَ السَّهَرْ

5. قفل 02 و03 و04 وغيرها:

تكمن في أنّها مجموعة الأجزاء التّي تتكرّر في الموشّحة، ويتّفق القفل مع المطلع في الوزن والعدد والقافية[155] والرّويّ، وبعبارة أخرى هي الأسطر التي تأتي موالية الدور الأول والثاني والثالث إلخ، في قوله:

فَعَذَّبَ القَلْبَ بِالوَجِيبِ وَنَّعَمَ العَيْنَ بالنَّظَرْ

وَبَاتَ وَالدَّمْعُ فِي صِبِيبِ يَقْدَحُ مِنْ قلْبِهِ الشَّرَرْ

هذا قفل 02، أما قوله:

عسَاكَ إنْ زُرتَ يَا طَبِيبي بالطَّيْفِ في رَقْدَهِ السَّحَرْ

أَنْ تَجْعَلَ النّوْمَ مِنْ نَصيبي وَالعيْنَ تَحْمِي مِنَ السَّهَرْ

فهو قفل 03 وهكذا إلى نهاية الأقفال في الموشّح التّي قد تصل إلى 10 أقفال.

6. الخرجة (القفل الأخير):

هي القفل الأخير من الموشّحة[156]، أو هي آخر سطرين شعريين في الموشح نحو قوله:

يَا مُلْهِمَ القَلْبِ للغُيُوبِ وَمُطْعَمَ النَّصْرِ وَالظَّفَرْ

[154] ينظر، محمد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسيّة وأثرها في شعر التروبادور، ص 67.

[155] ينظر، نفسه، ص 68.

[156] ينظر، محمد عباسة، الموشحات والأزجال الأندلسيّة وأثرها في شعر التروبادور، ص 71.

أَسْمَعَكَ اللهُ عَنْ قريب: "عَلَى السَّلامَةْ مِنَ السَّفَرْ"[157]

رغم قريحة "ابن زمرك" في الشعر العمودي والتخميسات نراه من جديد قد تجذّرت قدرته في نوع شعري آخر هو "الموشحات" الذي يُعدُّ من خصائص أسلوبه الكتابية بقوانينها وأجزائها التي تدعو للتكلّف واستحضار لغته ومخزونه حتى يضبط القافية والرّوي والوزن المختلفين من موشح لآخر الذّي نسجه وفق بحور هي: (مخلّع البسيط، مجزوء الرّجز، الرّمل، مجزوء الرّمل). لكن بحر "مخلّع البسيط" هو الأكثر استعمالا في موشحاته.

فبقراءة هذا الشكل الشعري ستنطلق أصوات متناسقة وقوافٍ متوازنة وروي موحّد من قفل لقفل ومن سمط إلى آخر في إيقاع داخلي منسجم التي نظمها في موشحات طويلة يصل أكثرها إلى 10 أقفال وهذا يعود لطول نفسه وبراعته وكثافة معجمه، ليستميل متلقيه ويثيره بجرأته الإبداعية المعدولة عن المألوف. لكن الغرض المعنوي الضمني من نسجه له هو محاولة إيصال قصده الذي تعدّد من موشح لآخر فيكون إما المدح، أو إحدى صباحياته، أو الحمد بالشفاء من مرض، أو الوصف، أو تهنئة، أو مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، بلمسة خاصة من "ابن زمرك" «**إذا ليس بدعاً من الشعراء، فقد حافظ على سمات الشعر العربي، القديم منه والمحدث، وأضاف إليه إبداعه الشخصي**»[158] حسب ما تستدعيه الحاجة لذلك.

وبالعودة للموشح الذي ذكرناه في البداية باعتباره نموذجاً راح الشاعر يمدح "الغني بالله" والتغنّي بصفاته الرفيعة للتّعظيم به؛ فهو قويّ القامة والهامة، وسيم الوجه لدرجة حياء الشّمس والقمر، كما أنه محبوب في قلوب النّاس. وعبّر من خلاله أيضاً عن عاطفة الشّوق التي تغمره لبعد الشّاعر عن مدينة غرناطة، كونه يعدّ من شرقيّ الأندلس ونزح أسلافه إلى غرناطة[159]. فنزعة الحنين للوطن سيطرت عليه بقوّة باعتبارها «**نزعة وجدانية إنسانية تشمل العصور والأزمنة كلّها، وتعبير عن رغبة ذاتية صادقة في رؤية الوطن الأمّ الذي نشأ الشاعر فيه، واضطرّته تقلبات الحياة للابتعاد عنه**»[160]، فشاعرنا تميّز

---

[157] الديوان، ص 531.

[158] حنان إسماعيل أحمد عمايرة، الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد (1-2)، 2011م، ص228.

[159] الديوان، ص7.

[160] عيسى فارس، الحنين في شعر الملوك والقادة والوزراء في الأندلس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد 14، 2013م، ص 123.

بعاطفته الدّفاعيّة الكبيرة تجاه وطنه لدرجة أن هذا الشغف جعله لا يرى سواها كيفما اتجهت قِبلته، وأينما اغتربت وِجهته. فقلبه يعاني من فرقتها وحنينه غلبه فلو استطاع لطار بلا جناح لها، لكنه بقي يسهر اللّيالي ينتظر طبيبه ليغدقه نوماً قليلاً. وقال أيضاً: [مخلّع البسيط]

غرنـــــاطَةٌ مَنْزِلُ الحبِيــــبِ وَقُرْبُــــها السُّؤلُ والوطَرْ
تَبْـــهَرُ بالمنْظَرِ العَـــجيبِ فَــــلا عَـــدَا رَبْعُها المطَرْ
عروسَةٌ تَاجُها السّبيكهْ وزَهرُها الحَلْيُ والحُلَلْ
لَمْ تَرْضَ مِنْ عزّها شريكهْ بِحُسنهَا يُضْرَبُ المِثِلْ
أيّدها اللهُ مِنْ مَليكَهْ تَمْلِكُها أشرَفُ الدُّولْ[161]

فغرناطة موطن الحبيب والأُلفة والسّكن تغري الناظرين لها بصورها البديعة وحسنها المثير وملمحها الجميل الذي لا يُشاركها بلد آخر فيه لأنّ الله خصّها بأملاك وثروات تغني من شأنها ويُضرب بها المثل.

وفي موشح آخر نلحظ أنّ "ابن زمرك" قد زاد في عدد الأقفال في المطلع والأسماط، فنجد أربعة 04 أسطر في المطلع أو القفل 01، وخمسة 05 أسماط في الدور، ثمّ يُغيّر ذلك إلى ثلاثة أسطر في القفل 02 وسمط واحد في الدور، وهذا في قوله وهو يمدح أمير المؤمنين ويُهنّئه بالشفاء: [مجزوء الرمل]

وَجْــهُ هــذَا اليومِ باسِمْ وشَـــذَا الأزهـارِ نَـاسِمْ
هَـاتِها صَــاحِ كُؤُوسهـا جَالِبـــاتٍ للسُّــــرُورْ
وارْتَقِــــبْ مِنْهــا شُمُوسَا طَـــالِعَاتٍ في حُبُـــورْ
مـــا تَرى الرّوضَ عروسَــا في حُـلَى نـــوْرٍ وَنُـــورْ
وأتَتْ رُسْلُ النّواسِمْ تَجْتَلِي هذِي الموَاسِمْ
قَدْ أهلّتْ بالبشائرْ أضحكَتْ ثغْرَ الأزاهرْ
سنحَتْ في يُمنِ طائرْ وَنُظِمْنَ كالجواهِرْ
فانْشُرُوها في العشائِرْ إنَّ هذا الصُّنعَ بَاهِرْ
وأشِيعُــوا في العوالِمْ الغنِي باللهِ ســالِمْ
أيُّ نُـــــور يَتَـــــوقّدْ أيُّ بَــــــدْرٍ يَتَــلألاَ

[161] الديوان، ص530.

أيُّ فَـــــخْرٍ يَتَخَـــلَّدْ أيُّ غَيْــــثٍ يَتَـوَالى

إنَّمَـــا المَوْلَى مُحمّـــدْ رَحْمَــــــةُ اللهِ تَعَــــالَى

كَفُّهُ بَحْرُ المِقَاسِمْ وَبِهَا حِجُّ المَبَاسِمْ[162]

فحسب تعليق أحد الدّارسين أنّ أشعار الموشّح لـ "ابن زمرك" «**هيكلها لا يختلف من جميع النّواحي عن هيكل القصيدة الذّي يستهلّ بالغزل كما أنّ بحورها ولغتها تقليديّة إطلاقاً والذّي يجعلها جديرة بالاهتمام إنّما هو نسق أبياتها وبنية كلّ بيت (strophe) على حدة بما فيه من التعقيد**»[163] فالشّكل له تغيير واضح من ناحية تنوّع الرويّ والقافية، أمّا البحور فهي مستعملة منذ القدم إضافة للاستهلال بالغزل.

6/طول القصائد الشّعريّة:

تُعدّ قضيّة "**طول القصيدة**" وامتداد نفس صاحبها وكثرة أبياتها الشّعريّة التّي تصل إلى أكثر من مئتي (200) بيت شعريّ، من القضايا التي عالجها الدّارسون القدماء والمحدثون لأنّها شغلت تفكيرهم بُغية معرفة سبب نسجها بهذا الشّكل، ووقت إنشائها، وطريقة سبكها، حيث قال عنها "**إبراهيم أنيس**" «**وفي الحقّ أن النّظم حين يتمّ في ساعة الانفعال النّفساني يميل عادة إلى تخيّر البحور القصيرة، وإلى التّقليل من الأبيات. ولذلك لا تستطيع أن تتصوّر تلك المعلّقات الطوال قد قيلت ارتجالاً [...]، ولكنّها أعدّت إعداداً متقناً، وصرف الشّاعر في نظمها زمناً غير قصير لا يحد بالشّهور**»[164]، فالظاهر أنّه قدّم رأيًّا في سبب وطريقة وزمن تركيب القصيدة الطويلة، المتمثّل في جعل طول القصيدة أقلّ ارتباطاً بالانفعال النّفسي والارتجال الشّخصي لذلك يجد الشّاعر فترة زمنيّة في إعداد النّص الشّعري.

وقد أظهر أحد الدّارسين أنّ هذا الفكرة لازالت قيد الدّرس فخلص في النّهاية بقوله «**تظلّ العلاقة بين الطول والوزن، مثلما هي العلاقة بين الموضوع والوزن بلا قاعدة تحكمها، أو قانون**

---

162 الديوان، ص551، 552.

163 ريجيس بلاشير، الوزير الشاعر ابن زمرك وآثاره، تر: محمد العجيمي، ص145.

164 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص177.

تتبعه»[165] فحصر فكرة طول القصيدة بالوزن الشّعري أو الموضوع لا يكون هو السبب بعينه، ولا يعدّ قاعدة أساسيّة ننطلق منها.

فسواء كان العامل النّفسي أو الانفعالي أو الوزني أو الموضوعي لنسج قصيدة طويلة متسلسلة الأبيات الشّعريّة وفق منوالٍ بديعٍ ونظامٍ محكمٍ، فإنّها تبقى في النّهاية دليلاً على قدرة صاحبها، ومظهر من مظاهر الفنّ الفريد من نوعه لا يخوضه إلاّ من هو أهل له مهما كانت أغراضه.

والمتصفح لديوان الشاعر "ابن زمرك" سيلحظ من الوهلة الأولى خاصية أسلوبية لافتة للانتباه وهي "**طول قصائده الشعرية**". حيث نجد ما بين 66 إلى 210 بيت شعري في 15 قصيدة، وهذا ما يبيّنه الجدول الآتي:

ترتيب القصيدة	عدد أبياتها	نوع القصيدة
01	210	مخمّسة
02	122	عموديّة (تقليديّة)
03	120	عموديّة (تقليديّة)
04	116	عموديّة (تقليديّة)
05	115	عموديّة (تقليديّة)
06	111	عموديّة (تقليديّة)
07	109	عموديّة (تقليديّة)
08	108	عموديّة (تقليديّة)
09	102	عموديّة (تقليديّة)
10	99	عموديّة (تقليديّة)
11	86	عموديّة (تقليديّة)
12	77	عموديّة (تقليديّة)
13	72	عموديّة (تقليديّة)
14	69	عموديّة (تقليديّة)
15	66	عموديّة (تقليديّة)

[165] يوسف حسين بكّار، بناء القصيدة في النّقد العربي القديم (في ضوء النّقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص274.

يظهر من خلال الجدول أنّ أطول قصيدة هي لشعر التخميس بـ 210 بيت شعري، ثمّ للشعر العمودي التقليدي[166]، وهذا يعود لطول نفسه الشعري ونضج قريحته وبراعته الفنيّة وسعة مستودعه المفرداتي وتعدد أغراضه ومراميه التي تستدعيه لامتداد قصائده حتى يُوصلها للطرف الآخر المرغوب؛ فيروح الشاعر ينشد وينشد من المدح إلى الوصف للغزل فالتهنئة ولكي يثري النسج سبكاً وحبكاً يبعث معاني التعظيم بالممدوح والرفع من قدره إلخ، فهناك علاقة بين نظم القصيدة وطولها ومعانيها المرتبطة بها «**فالقصيدة تبنى على وحدات تقسيميّة، تتوزّع فيه أجزاؤها، وتربط بينها علاقات لغويّة – نحويّة ودلاليّة– وتجعلها بنية متكاملة، متضامنة، مترابطة بعضها إلى بعض، وأرقاها ما كان منها يجمع بين الموسيقى والمعنى في وئام إيقاعي يتولّد عنه كلّ جمال فنّي**»[167]. كلّ ذلك يرفع من تفتّحُ قدرته ويزيد الإنتاج غزارة.

وهذه الصّفة المتمثّلة في طول النّفس ليست جديدة على الشّعراء الأندلسيين، فقد جسّدها قبلهم المشارقة الجاهليين خاصّة في معلّقاتهم ومن جاء بعدهم فـ «**الشخصية الأندلسية عامة وفيّة لا جاحدة، تحاول أن تَظَلَّ مُتَّصلة بالماضي العربي لا مُنبتّة عنه، وكذا الشاعر الأندلسي، فإنّه يجد في المشرق أصلا له وتاريخا، عليه البناء عَلَيْه لا هدمه**»[168].

ثانيًّا: خصائص الأسلوب في الإيقاع الدّاخليّ:

مميّزات النّص الشّعريّ وخصائصه الفريدة لا تنحصر في الإيقاع الخارجي بأنواعه بل نجدها أيضاً في "**الإيقاع الدّاخليّ**" إلاّ أنّ جلّ اهتمام القدماء كان على النّوع الأوّل وصرّحوا به ممثّلاً بالوزن والقافيّة، ولم يلتفتوا إلى الإيقاع الدّاخلي سوى في معرض دراستهم للبديع في البيت المفرد، لا في العمل الأدبي كلّه[169]، أي أنّهم أشاروا إليه دون أن يسمّوه ويقصدوا له. وفي هذا الصّدد نجد "**الجاحظ**" (ت255هـ) أشار إليه بقوله: «**وأجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلمُ بذلك أنّه قد أفرغ**

166 ينظر: الديوان، ص 34، 50، 132، 137، 167، 228، 375، 392، 403، 450، 458، 461، 466، 471، 475، 493، 500، 519.

167 محمد خان، بنية الخطاب الشعري "الإيقاع – المعنى"، محاضرات الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي"، ص173.

168 حنان إسماعيل أحمد عمايرة، الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، ص 231.

169 ينظر، حياة معاش، الأشكال الشعريّة في ديوان الششتري دراسة أسلوبية، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر (أطروحة دكتوراه)، 2010/ 2011م، ص 157.

إفراغاً واحداً، وسُبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللّسان كما يجري الدّهان [...] وكذلك حروف الكلام وأجزاءُ البيت من الشّعر، تراها متّفقة مُلْساً، وليّنة المعاطف سهلة؛ وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشقُّ على اللّسان وتكدُّهُ. والأخرى تراها سهلة ليّنة، ورطبة متواتية، سلسة النّظام، خفيفة على اللّسان؛ حتّى كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة وحتّى كأنّ الكلمة بأسرها صرفٌ واحد»[170]، ويظهر ذلك بحديثه عن مخارج الأصوات وتوافقها على اللّسان وما ينتج عنها من ليونة في النطق وسهولة أو تنافر واستكراه.

وتنبّه "**محمد الهادي الطرابلسي**" لذلك فقال: «**وليس الوزن والقافية كلّ موسيقى الشّعر، فللشّعر ألوان من الموسيقى تعرض حشوه**»[171]، ليدلّ على الإيقاع الداخلي الذي يُعدّ حشو الشّعر ومضمونه. فهو «**إيقاع يتّبع فيه توزيع الحروف في القصيدة وما يحدثه من دلالات مختلفة، إضافة إلى التّكرار والمحسّنات البديعيّة؛ فهي ترجمان الواقع بتحوّلاته وتقلباته لذلك يتلوّن معها الإيقاع ويتعدّد؛ لأنّ خصوصيّة الإيقاع هي وليدة تفرّد الشّاعر في تجربته كما يعكس جانباً من نفسيّته وذلك حين يؤثّر إيقاع أصوات على أخرى بديلة**»[172].

فجمال الإيقاع الخارجي يكمن في البحر والوزن والقافية والروي وفق قوانين محددة تُضفي نغمة موسيقية عذبة، فهذه الفكرة الأخيرة نجدها في الإيقاع الداخلي ولكن من دون قواعد عروضية بل هو يشمل المحسنات البديعية وكلّ ما له علاقة بإحداث إيقاع صوتي بلا أيّ شروط وميزان مضبوط، نحو: الجناس، والطباق، والتّصريع، والتّرصيع إلخ، إضافة للتّكرار الصّوتي وعلاقته بالدّلالة. التي يلجأ إليها الشاعر في عمله الإبداعي وينساق لهذه الاختيارات سعيا منه لإبراز قدراته الفنيّة ومواهبه التعبيرية من خلال خرقه للنسق المألوف وكسره لأفق التوقع لدى المتلقي، لجعله حافلاً بعناصر التّشويق والإثارة[173].

---

170 الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، 67/1.

171 محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في "الشّوقيات"، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الانسانية، العدد 20، تونس، 1981م، ص 19.

172 حياة معاش، الأشكال الشعريّة في ديوان الششتري دراسة أسلوبية (أطروحة دكتوراه)، ص 55.

173 ينظر، جلال عبد الله محمد سيف الحمادي، العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية، (رسالة ماجستير)، ص62.

1.الجناس:

من المحسّنات البديعيّة اللّفظيّة التّي يلجأ إليها المبدع نجد "**الجناس**" فهو أن «**يتشابه اللّفظان في النّطق ويختلفان في المعنى**»[174]، أو «**أن تجيء الكلمة تُجانس أخرى في بيت شعر وكلام. ومجانستُها لها أن تُشبهها في تأليف حُروفها**»[175]. فقيمة الجناس وفضله يكمن في أنّه «**فنّ بديع في اختيار الألفاظ التّي توهم في البدء التّكرير، لكنّها تُفاجئ بالتّأسيس واختلاف المعنى**»[176]. إذن فالجناس أو "التّجنيس" بلغة "ابن المعتّز"[177] له مكانة في تجميل اللّفظ وجعله بديعاً ومثيراً لانتباه المتلقّي فيوهمه بوقوع التّكرار بين لفظتين لكنّه في الحقيقة هو خلاف ذلك، فالمعنيان بعيدان عن بعضهما رغم تماثلهما وتشابهما، فهي بمثابة لعبة لفظيّة تسترعي التّركيز وفهم المعنى وإلاّ وقع في مفهوم التّكرار.

احتوى ديوان "ابن زمرك الأندلسي" على الجناس بكثرة فلا نمرّ على بيت شعري أو مقطوعة أو قصيدة إلاّ واشتمل عليه وبأشكال عديدة كونه يُعدُّ من «**روائع الإبداع الفني في التعبير الأدبي، وميزة من مزايا الوصف بالفصاحة والبيان**»[178]. فنجد: الجناس بين كلمتين متجاورتين، والجناس بين كلمتين متباعدتين، وكذا بين كلمات في نهاية الأبيات الشعرية في المقطوعة الواحدة، التي تُبيّن «**مقدرته اللّغويّة على اقتناص الجناسات وتوظيفها بما يخدم المعنى والإيقاع معاً، وقد نوّع كثيراً في أمثلته**»[179].

أ/ الجناس بين كلمتين متجاورتين:

وظّف الشّاعر هذا النّوع بصورة لافتة للانتباه وهذا يدل على حسّه الجمالي. حيث يقول: [الطويل]

تبارَكَ مَنْ أَبْدَاكَ في كُلِّ مَظْهَرٍ **جَمِيلاً جلِيلاً** مُستعاذًا مُؤَمَّلاَ[180]

---

174 عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، الدار الشامية، ط1، دمشق، 1996م، 485/2.

175 ابن المعتز، كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2012م، ص 36.

176 عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 485/2.

177 ينظر، ابن المعتز، كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، ص 36.

178 جميل عياش، حاجة سلمى أحمد، نور عبد الله، نماذج من جناس الاشتقاق في القرآن الكريم، المجلة العالمية للدراسات الاسلامية، العدد 3، جوان 2013م، ص114.

179 قاسم القحطاني، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ص197.

180 الديوان، ص 482.

وقوله: [الطويل]

أيَا مُبْدِيًا **باللَّحْظِ** و**اللَّفْظِ** أوْجُهًا مِنَ السِّحْرِ صارَ السِّحْرُ منها مُحَرّمَا[181]

وقوله: [الطويل]

فللدّينِ و**الدُّنيا** ابْتِهاجٌ وَغِبْطَةٌ وللثَّغْرِ ثَغْرٌ بالمُنَى يَتَرَشَّفُ[182]

بقراءة هذه النّماذج من الأبيات نلحظ أنّها قد اشتملت على الجناس وبقوة في و(جَمِيلاً–جلِيلاً) و(اللَّحْظِ– اللَّفْظِ) و(الدّينِ– الدُّنيا) فجلّ الكلمات هي من نوع الجناس النّاقص الذي طغى على الديوان ويتجلّى في كلّ «**ما نقص فيه حروف أحد اللّفظيْن عن الآخر، مع اتّفاق الباقي في النّوع والهيئة واالتّرتيب**»[183]. لأجل تحقيق أغراض شكلية موسيقيّة تُزيّن أبيات الشّعريّة، حتّى يبرز الوتر النّغمي، كما تضمّن الجناس وظيفة معنوية باطنيّة؛ ففي البيت الأوّل نلمس تعظيم صفات الممدوح الظّاهر في الثّناء على خلقه من جميع جوانبه وعبّر عن ذلك بألفاظ متجانسة (جميلاً) في مظهره و(جليلاً) في فحامته.

أمّا البيت الثّاني وظّف لفظتيْ (اللّحظ واللّفظ) لتبيين مدى فطنة ممدوحه وبداهته، فهو يقف متأمّلاً مُلاحظاً بدقّة ليُبدي وجهة رأيه بالكلام في وقته ومكانه المناسبَيْن. في حين نجد البيت الثّالث قد أظهر بجناسه (الدّين والدّنيا) غرضه بنصح المتلقّي من خلال إجلاء ما في الدّين والإسلام والعبادة من راحة واطمئنان، وهذا لا يعني العزلة، فالدّنيا مليئة بالابتهاج فعلينا الجمع بينهما.

كما كان للجناس التّام مكان في قوله: [مجزوء الرمل]

ذُو **صَلاةٍ** مِنْ **صِلاتٍ** كُلُّها دَأْبًا مُعَـــادَهْ[184]

---

[181] الديوان، ص 267.

[182] الديوان، ص 441.

[183] عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 492/2، 493. أورد "**السّكاكي**" (ت626هـ) أنواعاً للتّجنيس في "باب الاستحسان" فنجد: **التجنيس التّام**: وهو ألا يتفاوت المتجانسان في اللّفظ كقولك: رحبة، رحبة. **التّجنيس النّاقص**: وهو أن يختلفان في الهيئة دون الصّورة كقولك: البُرْدُ يمنع البَرْدُ. **التّجنيس المذيّل**: وهو أن يختلفا بزيادة حرف كقولك: مالي، وكمالي. **التّجنيس المضارع أو المطرف**: وهو أن يختلفا بحرف أو حرفين مع تقارب المخرج كقولك: دامس، طامس. **التّجنيس اللاّحق**: وهو أن يختلفا لا مع التّقارب كقولك: سعيد، بعيد. **تجنيس مشوّش**: مثل بلاغة، براعة. ينظر، السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص539، 540، 541، 542.

[184] الديوان، ص 387.

وقوله: [الطويل]

وَقَدْ **قُدَّ** منْ بُردِ العَشيِّ جَلالُهُ وَفِي ذَيْلِهِ صِبغٌ مِنَ اللَّيْلِ حَائلُ[185]

وقوله: [الطويل]

تِلكَ المَنَاقِبُ كَالثَّوَاقِبِ في العُلى مَنْ رَامَهَا **بالحَصْر** أَدرَكَهُ **الحصَرْ**[186]

وقوله: [الطويل]

وَواللهِ مَا في **الحيِّ حَيٌّ** وَلم يَنَلْ رِضَاكَ وَعَمَّتْهُ أَيَادٍ وأنعُمُ[187]

فهذه الأبيات النّموذجية تحوي على جناس تام في (صَلاةٍ- صِلاتٍ) و(قَدْ- قُدَّ) و(الحَصْر- الحصَرْ) و(الحيِّ- حَيٌّ) حتى أننّا نجد جناساً قد كرّر في موضع آخر مثل: (قدْ وقدَّ)[188]. فهي كلمات متشابهة شكلياً مختلفة المعنى، لذا نعني بالجناس التّام «**هو ما اتّفق فيه اللّفظان في أربعة أمور: في نوع الحروف، وفي هيئتها، وفي عددها، وفي ترتيبها**»[189]. والغرض منها هو تجميل الأبيات وجعلها بديعة بنغمات مترنّمة بالموسيقى الدّاخليّة اللّفظيّة التي يستلذها المتلقي ويتأثّر بها بسبب خروج الشّاعر عن المعتاد «**فالعدول عن الأشكال المألوفة لدى المتلقي إلى أشكال غير مألوفة يجذب انتباهه ويشوقه إلى معرفة المعنى ويزيده جمالا وتأثيراً**»[190]. كما للشاعر مقاصد ضمنية من إدراج كلّ جناس متجاور بين الكلمات حسب الغرض المدعى له.

فدلالة لفظة (صلاة) العبادة أو الدّعاء و(صلاتٍ) الارتباط؛ التّي قصد بهما الوعظ والإرشاد بالحثّ على مزاولة عبادة الدُّعاء أو الصّلاة، فهي مرتبطة بالمسلم التقيّ وبتكرار ممارستها تصير عادة لا يُستغنى عنها. ومعنى (قدْ) الحرف و(قدّ) هي قطع، ورمى من هذه الثّنائيّة الابتهاج من منظر المساء الزّائل وحلول اللّيل وغروب العشيّ وقطعه ليتحقّق به ذيول كُحل السّماء، وأكّد على ذلك بـ (قَدْ) الدّاخلة على الفعل الماضي (قُدَّ). في حين كان معنى (الحصْر) الانفراد به و(الحصَر) الضيق، الذّي سعى بهما إلى مقصد التّعظيم والإعلاء من خصائل ممدوحه والتّغنّي بمناقبه التّي بفضلها خرقت الأعالي

---

185 الديوان، ص453.

186 الديوان، ص 419.

187 الديوان، ص 493.

188 ينظر، الديوان، ص 399.

189 عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 487/2، 488.

190 محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص135.

وشملت المحتاجين، فكلّ من فارقه وقع في الحصْر والتّفرّد لينتهي حاله في ضيق وشدّة. أمّا كلمة (حيِّ) هي الشّارع و(حيٌّ) الحياة، إذْ رمى من خلالهما توسيع نطاق كرم مولاه باحتوائه كلّ منطقة وشارع، وامتلاء كلّ شخص حيّ برضاه ونعمه، وأكدّ على ذلك "ابن زمرك" بالقسم (والله).

ب/ الجناس بين كلمتين غير متجاورتين:

نستجلي فكرة التّماثل الصّوتي بين ألفاظ مختلفة المعنى بشكل متباعد أي غير متجاورتين تمامًا في الدّيوان «**على نحو كثير ممّا أضاف نغماً جديداً على أبياته ومنحه بُعداً جمالياً وآخر نفعياً عن طريق تعلّق السّامع بكلماته وولوجها نحو أذنه بصورة أسرع**»[191]، في قوله: [الطويل]

أَزاهِـــرُ في رَوْضِ الخلافَةِ أَيْنعتْ **زواهِـــرُ** في أُفْقِ العَلاءِ تطلَّعتْ

جَواهِرُ أَعْيتْ في الجمَالِ وأبْدَعَتْ وَعنْ قيمةِ الأَعلاَقِ قَدْرًا تَرَفَّعَتْ[192]

وقوله: [مخلّع البسيط]

مَا ذَاكَ وَالإِلْفُ **عَنْكَ وَانٍ** وَالبُعْدُ مِنْ بَعْدِهِ **كَوَانِي**؟[193]

حاول الشّاعر إظهار قدرته في الجناس المتباعد والناقص في (أَزَاهر/ زواهِرُ/جَواهِرُ) و(عَنْكَ وَانٍ/كَوَانِي) لأغراض شكليّة تُعطي جرساً موسيقيّا من جهة ويسعى منها أيضاً لمقاصد ضمنيّة من جهة أخرى؛ حيث رمى من الجناس الأوّل التّفخيم من جمال رياض وبساتين الخلافة، إذْ راح يصفها بأنّها (أزاهر) في حسن لونها أينعت فيها الورود (زواهر) في كلّ ناحيّة فترتيبها مُبدع لتحقّق مكاناً جوهريّا (جواهر) عند النّظر إليها في كلّ صباح مُشرق، فهذا زاد من الرّفعة والقدر والعُلُوّ لقصر الخلافة.

كما قصد "ابن زمرك" من الجناس الثّاني إلى التّعبير عن حزنه وتأسّفه لحاله بسبب فُرقة الصّديق المؤنس الذّي ضَعُف بدونه (عنك وان)، وأرهفه البُعد وكوى مشاعره وأحرقها (كواني). ويستظهر هذا النّغم المتقارب في الجناس التّام أثناء قوله: [الكامل]

إِنْ **جَنَّ** لَيْلٌ **جُنَّ** مِنْ فَرْطِ الأَسَى وَسِوَى كَلاَمِكَ مَا لَهُ مِنْ رَاقَ[194]

وقوله: [الطويل]

---

[191] قاسم القحطاني، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ص196.

[192] الديوان، ص395.

[193] الديوان، ص 497.

[194] الديوان، ص448.

وَكَمْ مِنْ مَنَارٍ **بالأذَانِ** عَمَرْتَهُ فَصَارَتْ بِهِ **الآذانُ** بَعْدُ تَشَنَّفُ[195]

فالألفاظ المتجانسة الشّكل المختلفة المعنى تكمن في (جَنَّ/جُنَّ) و(الأذَانِ/الآذانُ) فكلّ هذه استرعت منه طاقة شعرية لاستحضار الجناس بُغية إحداث إيقاع داخلي موسيقي تارة، وتارة أخرى جذب انتباه المتلقّي فنجد فيه «**رونقاً وحلاوة وروعة وطلاوة، وللنفس نحوه ارتياح واهتزاز، وله فيها تأثير بيّن واستفزاز اقتضى له ذلك المزيّة على التّجنيس**»[196]. إلاّ أنّه قصد من ذلك أغراضاً معنويّة؛ ففي البيت الأوّل نجد معنى (جَنَّ) أظلم و(جُنَّ) زال عقله التّي رمى بهما إلى التّحسّر وإظهار مدى الأسى أثناء حلول ظلام اللّيل وذهاب عقله، فما يُهدّئ البال ويرق القلوب إلاّ اللّفظ الحَسَن والكلام المسرُّ. أمّا البيت الثّاني حملت كلمة (الأذان) دلالة النّداء الصلاة و(الآذان) هي عضو السّماع في الإنسان، فمن خلالهما يُظهر التّعظيم بالشّخص الذّي عمّر كلّ مكان وناحيّة بنداءاته للعلم الصّحيح لكن الآذان تأبى وتتكبّر.

ج/الجناس بين كلمات في نهاية الأبيات الشعرية:

وفي محاولة لرصد هذه الظّاهرة في الديوان لا حظنا أنّ "ابن زمرك" قد وجّه طاقاته الإبداعية واللّفظية في إبراز التّقارب الصوتي في نهاية البيت الشعري وقد أورده كثيراً في شعره «**وكأنّه يسعى إليه سعياً، ويقصده قصداً، حتّى صار القارئ يتوقّعه في أيّة لحظة**»[197]، نحو قوله: [الكامل]

كَتَبَ الإلاهُ عَلى العِبَادِ محبَّةً لَكَ كَانَ فَرْضُ كِتَابِهَا **مَوْقُوتَا**

وَأنَا الذِي شَرَّفْتَهُ مِنْ بَينِهِمْ حَــتى جَعَلْتَ لَه المَحَبَّةَ **قُوتَا**

مَا زِلْتَ تُتْحِفُهُ بكُلِّ ذَخِيرَةٍ حَــتى لَقَدْ أَتْحَفْتَهُ **اليَاقُوتَا**

وَإِلَى المُلُوكِ قَدِ اعْتَزَى مِنْ عِزِّهِ فَــغَدَا لَهُ يَاقُوتُهَا **مَمْقُوتَا**[198]

وقوله: [الطويل]

أَزُورُ بِقَلبِي مَعْهَدَ الأنْسِ وَالهوَى وَأَنْهَبُ مِنْ أَيْدِي النَّسِيمِ **رَسَائِلاَ**

---

[195] الديوان، ص 442.

[196] السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، ط1، الرباط، المغرب، 1980م، ص499.

[197] قاسم القحطاني، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ص195.

[198] الديوان، ص 372.

وَمَهْمَا سَأَلْتُ البرقَ يَهفُو مِنَ الحمَى يُبَادرهْ بِهِ دَمْعِي مُجِيبًا وَ**سَائِلاَ**

فَيَـا لَيتَ شِعرِي والأمَـانِي تَعَلُّلٌ أيَـرْعَى لِي الحيُّ الكِرَامُ **الوَسَائِلاَ**؟

وَهلْ جِيرتِي الأُولى كَما قَدْ عَهِدْتهمْ يُوالُونَ بالإحْسانِ مَنْ جَاءَ **سَائِلاَ**؟[199]

وقد رصّع الشّاعر في نهاية المقطوعتين الجناس في قوله (موقوتاً – قوتاً – ياقوتاً – ممقوتاً) و(رسائلاَ – سائلاَ – وسائلاَ) وما ذلك إلاّ لتجميل قصائده وجعلها بديعة من أجل تحقيق النّغم الموسيقي والإيقاعي الدّاخلي، كما أنّ الجناس بأشكاله وأنواعه «**يزيد من الانسجام بين المعاني وذلك عن طريق الأسلوب السلس والمحبب**»[200]. هذا يستدعي استمالة ذهن المتلقي ويغريه لمواصلة القراءة فيُحسُّ بعدول عن المتعارف عليه لأنّ «**اللفظ إذا حمل معنى ثمّ نراه يتكرّر ويحمل معنى آخر عندئذ يكون ذلك خروجا عن المألوف مما يحدث الدهشة والإعجاب والنشوة في ذهن المتلقي أو المخاطب**»[201].

ومن مرامي الشّاعر الضمنيّة للجناس في المقطوعة الأولى إجلاء مكانة مولاه عن باقي الملوك فعقد محبّة مع عباده بتصرّفاته (الموقوتة) في زمانها المحدّد، لتصير هذه الصّفة (قوتاً) تسدّ رمق المحتاجين من رعيّته، وتقلّد شماته البديعة حتّى صار (ياقوتاً)، وباقي الملوك غاروا على عزّه وتحوّل عندهم (ممقوتاً). أمّا في المقطوعة الثّانية فيقصد من تجانسها التّعبير عن الاشتياق لمجالس الأنس فتهبّ الشّيم تحمل (رسائله) حتّى راحت تُجيب دموع الأرق وتحاوره (سائلا)، وتمنّى أن تُعلّل أشعاره ذلك وتحقّق غرضه باعتبارها (الوسائلا).

2. الطباق:

يُعدّ "**الطّباق**" من المحسّنات البديعيّة المعنويّة المؤثّرة على الجانب المضموني، حيث عُرف بكونه فنًّا أسلوبيّا ممتعًا في الأدب العربي فهو «**أنْ يعدل الشّاعر عن التّكرار المحض، وعن الجناس، إلى نقيضهما أو ضدّهما. إمّا بالنّفي الظاهر، وإمّا بالنّفي المضمر**»[202]، أو بعبارة أخرى هو «**الجمع في العبارة الواحدة بين معنيْن متقابليْن على سبيل الحقيقة، أو على سبيل المجاز، ولو إيهاماً، ولا يشترط**

[199] الديوان، ص 482. وغيرها من النماذج التي تملأ الديوان، ص 226، 403، 452.

[200] جميل عياش، حاجة سلمى أحمد، نور عبد الله، نماذج من جناس الاشتقاق في القرآن الكريم، المجلة العالمية للدراسات الاسلامية، ص 114.

[201] نفسه، ص 114.

[202] عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، 263/2.

كونه اللّفظيْن الدّاليْن عليهما من نوع واحد كاسميْن أو فعليْن»[203]، لهذا يتميّز بخفّته ومتعته حتى أنّه يُعدُّ كاللّعبة اللّفظيّة التي تتربّع على ثنايا العبارات والفقرات والنّصوص، وعلى المتلقي إيجاده بالاعتماد على ثقافته التضادية وكذا فطنته، ويتطلب أيضا حسًّا لغويًّا عميقاً وذوقاً أدبيًّا مدرّباً[204] كونه صادرا عن وعي وإرادةٍ ونيّة، فالمبدع يتعامل مع الكلمات والمعاني بفنٍّ عالٍ فيصنع بها ما يصنعه الرّسام بالألوان، والموسيقيّ بالأصوات[205].

إنّ المتصفّح لديوان "ابن زمرك" يرى أنّه قد زيّن أبياته بالطباق شكلياًّ كما أنّه حقّق حضوراً قيّماً معنوياًّ وضمنياًّ. فهناك طباقات كرّر استعمالها في مواضع مختلفة منها "طباق الإيجاب" الذي يكون بـ «**الجمع بين المعنى وضدّه في لفظيْن مختلفيْن**»[206] في لفظيْ (الشّرق≠ الغرب) حيث يقول: [الطويل]

وَدَانَتْ لَهُ الأَمْلاَكُ **شَرْقًا** وَ**مَغْرِبًا**   وَكُلُّهُمُ أَلْقَى لَهُ المُلْكَ باليَدِ[207]

وقوله: [الطويل]

وَمَدَّ عَلى **شرْق** وَ**غَرْبِ** أَمَانَهُ   وَلا عَيْبَ فِيهِ غَيرَ أَنَّ بَنَانَهُ[208]

وقوله: [البسيط]

إِنَّ الرَّعَايَا، جَزَاكَ اللهُ، صَالحةٌ   مَلَكْتَ **شَرْقًا** وَ**غرْبًا** مَنْ يُرَاعِيهَا[209]

فهذا الطباق الشّرقيّ والغربيّ أحدث نغماً موسيقياًّ كما أنّه متوقع في ذهن القارئ فقول الشرق يُنتظر منه الغرب، والمعنى المقصود منه ربّما يعود لتحديد الموقع الجغرافي للأندلس وما يُحيط بها وامتدادها من الشّرق إلى الغرب حتّى الجنوب أين تكمن المدن الأندلسيّة المسلمة، أمّا إذا قال الشّمال فهناك يوجد العدو الأجنبي مملكة ليون وقشتالة. كما أنّ هذا التضاد مرتبط بثقافته الفلكية والإسلامية من ناحية حركة الشمس مشرقها ومغربها في قوله تعالى: ﴿رَبُّ ٱلْمَشْرِقَيْنِ وَرَبُّ ٱلْمَغْرِبَيْنِ ﴿١٧﴾﴾ [الرّحمن /17].

---

[203] عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 377/2.

[204] ينظر، جوزيف فندريس، اللّغة، ترجمة، عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، (د،ت)، ص188.

[205] ينظر، محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص189.

[206] ابن المعتز، كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، ص 58.

[207] الديوان، ص389.

[208] الديوان، ص394.

[209] الديوان، ص 502.

كما نجد طباقاً آخر مكرّراً وهو (النّهي ≠ الأمر) في قوله: [الطويل]

إِمَامُ الهدَى قدْ خصَّهُ بخلاَفِةٍ إِلاهٌ لَهُ في خَلْقِهِ **النّهيُ** و**الأَمْرُ**[210]

وقوله: [الطويل]

لَكَ اللهُ مِنْ فَذِّ الجلالَة أَوْحَدِ تُطَاوِعُهُ الآمَالُ في **النَّهي** و**الأمْرِ**[211]

فهذه الثنائية الضديّة تعكس الجانب الحُكمي؛ فالأولى مرتبطة بالله تعالى في خلقه والثّانية لها علاقة بين الخليفة والرعيّة، وهذا التّوظيف يعود لثقافة الشّاعر الدينية كون الحاكم يأمر على فعل الشيء فهو واجب وينهى عن تركه فهو محرّم.

وبالتأمّل في الأبيات نلاحظ كذلك ورود ثنائية ضديّة متعدّدة ومكرّرة باللّفظ والمعنى فيقول: [الطويل]

قَطَعْتُ بها ليْلي يُطَارِحُني الجوَى وَآونَةً **يبْدُو** وَآونَةً **يَخْفَى**[212]

وقوله: [الكامل]

كَمْ آيةٍ لكَ في السُّعُودِ **جَلِيَّةٍ** خَلَّدْتَ منهَا عِبْرَةَ استِبْصَارِ
كَمْ حكْمةٍ لكَ في النُّفُوسِ **خَفيَّةٍ** خَفِيَتْ مَدَارِكُهَا عنِ الأفْكَارِ[213]

وقوله: [الطويل]

سَمِيُّ رَسُولِ اللهِ نَاصِرُ دِينهِ مُعَظِّمهُ في حَالِ **سِرٍّ** وَ**إعْلانِ**[214]

وقوله: [الطويل]

طَوَى الحيفَ مَنْشُورَ اللِّواءِ مُؤَيَّدًا فَعَزَّ حِمَى الإسلامِ **بالطَّيِّ** وَ**النَّشْرِ**[215]

طابق الشاعر بين (يبْدُو) التي تدلّ على الظهور و(يَخْفَى) التي تحمل معنى المستتر، وبين (جَلِيَّة) ذات معنى الواضح و(خَفيَّة) الستر، وبين (سِرٍّ) التي هي الخفايا والكتمان و(إعْلان) بدلالة الإظهار والجهر، وبين (الطَّيِّ) ذات معنى ضمنه وداخله و(النَّشْر) التي تدلّ على أذاعه وأعلنه. فكلّ هذه

[210] الديوان، ص 422.
[211] الديوان، ص 423. وينظر، ص 513.
[212] الديوان، ص444. وينظر، ص 492.
[213] الديوان، ص 404.
[214] الديوان، ص 496.
[215] الديوان، ص 424.

الثنائيات تعكس معنى إخفاء الشيء وإظهاره أدرجها الشّاعر لإبراز جمالٍ شكليٍّ إيقاعيٍّ داخليٍّ يزيد القصائد انسجاماً وروعةً لاستحواذ لُبّ القارئ أو السّامع فهي تثير فيه الدّهشة تاركة في داخله «**لطفا وخلابة وحسنا ليس الفضل فيه بقليل**»[216]. وقد وظّفها أيضا لإرسال مقصده المعنوي فنجد السرّ بالحبّ وعدم الجهر به بسبب الخوف أو الخجل، كما يُحاول إظهار مدى حكمة ممدوحه من خلال ربط معنى (جليّة) بالآية الظاهرة المليئة بالعبر نحو: انتصاره وفتحه للدول التي يعرفها الجميع ويراها، وبين الخفاء والحكمة غير المدركة إلا للممدوح ومن يتأمل ويعمل الفكر، لذا حاول إكساب «**المعاني نبلا وفضلا، وتوجب لها شرفا، وأن تفخمها في نفوس السّامعين، وترفع أقدارها عند المخاطبين**»[217].

كما نجد طباقاً آخر متكرّرًا وهو (القرب≠ البعد) في قوله: [الطويل]

وَحَيْثُ استَقَلَّتْ فِي رِكَابٌ لِطِيَّةٍ   فَأَنْتَ نَجِيُّ النَّفسِ في **القُربِ** و**البُعْدِ**[218]

وقوله: [الطويل]

وَأَنتَ إلى المشْتَاقِ نارٌ وَجنَّةٌ   **بِبُعدِكَ** يشْقَى أَوْ **بِقُرْبكَ** يَنْعَمُ[219]

هذه الثنائية تُجلي قيمة ممدوح الشّاعر في نفسه ومدى تعلّقه به، خاصة البيت الثّاني المليء بالطباقات في شكل مقابلة المصهرة لهذا المعنى نحو (نار/ الجنّة) و(بعد/ قرب) و(يشقى/ ينعم)؛ فعند قربه بالممدوح واتّصاله به يعيش الشّاعر في جنّة النّعيم وهناءٍ يدوم، وببعده عنه وعزله من مجاورته يكون في نارٍ وتعبٍ وشقاءٍ. فهذا الشّكل الإيقاعي البارز يلعب دوراً «**فعّالا في انتقال تجارب الشاعر ومشاعره إلى الآخرين والأساليب المختلفة من التصوير تجعل عمل الشّاعر الفنّي أشدّ وضوحا وأكثر دقّة**»[220].

أمّا طباق السّلب فهو الذي يكون فيه «**أحد اللّفظيْن مُثبتاً والآخر منفياًّ**»[221]، وسبب تسميّته بالسّلبي لأنّه احتوى على أداة من أدوات النّفي السّلبيّة (لا، لم، لن، ليس، ما) مع تطابق الكلمتيْن.

---

216 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص68.

217 نفسه، ص64.

218 الديوان، ص 383.

219 الديوان، ص 492.

220 نرجس الأنصاري، وعلي رضا نظري، جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 15، ص1.

221 ابن المعتز، كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، ص 58.

فهذا النّوع له مكانة في الديوان بل غدا من بين الثنائيات الضدية التي يستعملها "ابن زمرك" نحو تكرار لفظتيْ (أنسى≠ لا أنسى) وذلك في قوله: [الطويل]

أَأَنْسَى، وَلاَ أَنْسَى، مجَالِسَكَ التي بهَا تَلْتَقِينِي نَضْرَةٌ وسُرُورُ[222]

وقوله: [الطويل]

أَتَنْسَى وَلاَ تَنْسَى لَيَالينَا التي خَلَسْنَا بِهِنَّ العيْشَ في جَنَّةِ الخلْدِ[223]

فالملاحظ أنّه ردّد الثنائية لإحداث خروج عن المعتاد الإيقاعي «**فهي تحمل انتهاكاً وكسر الناطق أو الكاتب لأعراف الكلام الذي يستخدمه مع تحقيق الفائدة**»[224]. فبه يرسل مقصده القويّ والصريح بالمجالس التي يجتمع فيها مع ذوي الأمراء والجاه، وكان دائماً يبدأ بلفظة (أنسى) وعدم التذكر ثمّ يؤكدّها ويستدركها بـ (لا أنسى) ونفيه نسيان اجتماعات العيش المفعمة بالفرح والسرور كأنّه في جنّة الخلد.

3.التّرصيع والتّصريع:

من الخصائص الأسلوبية ذات الإيقاع الداخلي والتي تمسّ الشعر نجد خاصتي: "**التّرصيع والتّصريع**" اللّذيْن أضفيا جمالاً نغمياً وطرباً صوتياً يصدره اللّسان وتستقبله الأذن. "فابن زمرك" لا يهدأ من استمالة متلقيه واللّعب بذهنه ومراوغته من خلال هذه التقنية التي ينساق لها سعياً لإبراز قدراته الفنيّة ومواهبه التعبيرية في نصّه الإبداعي من خلال خرقه للنّسق المألوف وكسره لأفق التوقّع لدى المتلقي، لجعله حافلاً بعناصر التشويق والإثارة[225].

---

222 الديوان، ص 426.

223 الديوان، ص 382.

224 نعيمة حمو، العدول النحوي في لغة الصحافة–جريدة الشروق اليومي نموذجا–، منشورات مخبر الممارسات اللغوية، (د،ط)، تيزي وزو، الجزائر(جامعة مولود معمري)،2011م، ص 27.

225 ينظر، جلال عبد الله محمد سيف الحمادي، العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة تعز، الجمهورية اليمنية (رسالة ماجستير)، ص62.

أ/ **التّرصيع:**

من الطرق النّغمية في الإبداع نجد "التّرصيع" الذّي يتحقّق في «**توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها**»[226]، وسمّي بهذا لاسم لأنّه مأخوذ من «**ترصيع العقد، وذلك بأن يكون في أحد جانبيه من الجوهر مثل ما في الجانب الآخر**»[227]، ومثال التّوافق قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلۡأَبۡرَارَ لَفِي نَعِيمٖ ۝١٣ وَإِنَّ ٱلۡفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٖ ۝١٤﴾ [الانفطار/ 13-14]، ومثال التّقارب نحو قوله تعالى: ﴿ وَءَاتَيۡنَٰهُمَا ٱلۡكِتَٰبَ ٱلۡمُسۡتَبِينَ ۝١١٧ وَهَدَيۡنَٰهُمَا ٱلصِّرَٰطَ ٱلۡمُسۡتَقِيمَ ۝١١٨﴾ [الصّافات/117-118][228].

وتُعدُّ خاصية التّرصيع من أقدر الفنون الأسلوبية وأكثرها جُرأةً لأنها تترصّع على البيت الشّعري بكامله فلا نمُرُّ على كلمة في الصدر إلاّ ونجدُ لها مقابلاً مُشابهاً في العجز كيف لا وهو المركب بالجناس. ولقد احتوت المدوّنة على هذا الفنّ البديعي بنسبة عالية، ففي أثناء مدح "ابن زمرك" لأحد الأمراء راح يَعْبقه بأعظم الصفات من الخير الكافي، والفعل الجميل، والسماحة العطرة، فقال: [الطويل]

فَلاَ زِلْتَ يَا فَخْرَ الخلاَفَةِ كَافِلاَ   ولا زِلْتَ يَا خَيرَ الأيِمَّةِ كَافِيَا[229]

وقوله: [الطويل]

فَلاَ زِلْتَ للفعْلِ الجمِيلِ مُوَاصِلاً   وَلا زِلْتُ للشُّكْرِ الجزِيلِ مُوَالِيَا[230]

وقوله: [الطويل]

وَلا زِلْتَ فيها مُنْعمًا مُتفَضِّلاَ   ولا زِلْتُ فيها مَادِحا مُتوسّلاَ[231]

وقوله: [الطويل]

فَعِندَ جَميعِ الخلْقِ شُكْرُكَ عَاجِلٌ   وَعِندَ الإلاهِ الحقِّ أَجرُكَ آجِلُ[232]

---

[226] السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، (د.ط)، صيدا، بيروت، (د.ت)، ص 332.

[227] علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط1، (د.ب)، 1969م، 162/6.

[228] السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: يوسف الصميلي، ص 332.

[229] الديوان، ص 519.

[230] الديوان، ص 528.

[231] الديوان، ص 56.

[232] الديوان، ص 457.

وقوله: [الكامل]

عَلَّمْتَ حتى لم تَدَعْ مِنْ جَاهِلٍ أَعْطَيْتَ حَتى لم تَدَعْ مَنْ يَسأَلُ[233]

الشّاعر رصّع أبياته الشّعرية بالكامل فالصدر يماثل العجز من ناحية الألفاظ المتشابهة في الإيقاع والنّطق، حتى يُضفي وتراً عذباً وترنّماً لطيفاً ولحناً متقارباً وكثرته هذه تعود إلى نموّ ذوقه البديعي «**في تلك الحقبة باعتباره أحد مقاييس الذّوق والجمال، فأغرق الشّعراء في الصّنعة اللّفظيّة، وانساقوا وراء المحسّنات البديعيّة، وأكثروا من تزويق الألفاظ وتوشيتها بضروب البديع**»[234] هذا من جهة الوظيفة الشّكليّة، أمّا من جهة الوظيفة المعنوية فهو يُريد تعظيم الممدوح والإجلاء به والتفخيم بصفاته الشخصية الخُلُقية المستمرّة فيه دائماً وأبداً، وذلك بأسلوب بديع وألفاظٍ جميلةٍ متجانسة فهذه السمات أكّد عليها الشّاعر بكلمة (لا زلت) التي كرّرها؛ حيث عُرف بأنّه صاحب الفخر والخير للخلافة المتعهّد برعايتها، وأفضل إمام يكفي عبادَه حاجاتَهم ويقدّم لهم مُتطلّبات حياتهم ويحفظهم من كلّ شرّ، كما أنّه يُواصل في أفعاله الرّفيعة، ولا ينقطع عن التشكّر من المحبّ له، فهو للنِّعَمِ والخير مُتفضّلا ويوصله إلى الغير حتىّ أنّ الشّاعر راح يستعطفه ويطلبه، فتروح رعيته تشكره ويعلو أجره عند الله تعالى، ومن شدّة فضل ممدوحه لم يترك جاهلاً إلاّ وعلّمه ولا طالباً يسأل إلاّ رزقه وأعطاه.

كما كان لغرض الغزل دور في تقنية التّرصيع حيث قال: [البسيط]

البِشْرُ في وَجْهِهَا واليُمنُ في يَدِهَا والسِّحْرُ في لَفْظِهَا وَالدُّرُ في فِيهَا[235]

طغى التّرصيع على البيت الشّعري بأناقةٍ لفظيّةٍ ونغمةٍ موسيقيّةٍ مثلما رصّع الشّاعر المرأة بصفات التعظيم الأنثويّ؛ فما هي إلاّ صاحبة الوَجه الطَلْق البديع وَالبَشاشَة الحسنة اللطيفة، تعيش في سعة ورفاهية تغدقها يدها، فهي ساحرة الرّجال بلفظها، وجميلة كاللؤلؤ المزين فيها، فبتصويره هذه اللّوحة بيّن فيها «**براعته في استنطاق الأشياء، وتشخيصها، وإضفاء روح الحركة والحياة عليها**»[236].

---

[233] الديوان، ص 471.

[234] فوزي عيسى، الشّعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص228.

[235] الديوان، ص 505.

[236] فوزي عيسى، الشّعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص235.

وفي وصفه لأبناء الخليفة الذين تزيّن الإسلام بهم، ذكر لهم صفات كثيرة منها في قوله: [الطويل]

غُيُوثُ سَمَاحٍ وَالعُفَاةُ تُسَائِلُ لُيُوثُ كِفَاحٍ والكُمَاةُ تُنَازِلُ[237]

فهنا ماثل "ابن زمرك" لفظياً ونغمياً بين الصدر والعجز ليحقق المعنى الضمني المراد في تحويل صفاتهم باعتبارهم أصحاب الخير الغزير والجود السخيّ، فيدهم ليّنة سهلة لا شحيحة، كما أنّهم يعفون عن أخطاء الآخرين، أمّا في المعارك والنّضالات فلا نظير لهم كونهم يحاربون بشدة وقوة كالأسود ويُنازعون العدو وجهاً لوجهٍ.

ب/ التّصريع:

يُقابل النّوع السّابق شكلاً آخر يشبهه في التّسمية ويختلف في المعنى، حيث يكمن في أن يجعل الشّاعر «**العروض (التّفعيلة الأخيرة من الشّطر الأوّل من البيت الشّعريّ) والضّرب (التّفعيلة الأخيرة من الشّطر الثّاني من البيت الشّعريّ) متشابهتين في الوزن والرّويّ**»[238]، ويكون هذا الشّكل في أغلب أوائل القصائد[239]، مثل قول "**امرئ القيس**"(ت540م): [الطويل]

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمنزِلِي بِسَقْطِ اللّوَى بيْنَ الدَّخُولِ وَحَوْمَلِ[240]

كان للتّصريع حضورٌ كثيفٌ في مطلع المقطوعة أو القصيدة لإحداث رنّة موسيقية في البداية، فهذه الخاصية الشكليّة غنيّة بيقظة عدولية مدهشة وممتعة لذهن القارئ الواعي «**فمثل هذا الأسلوب غريب ومدهش، ولكنّ هذه الدهشة ممتعة للقارئ**»[241]، لهذا قال الشّاعر: [البسيط]

يَا مَنْ يحنُّ إلى نجْدِ وَ**نَادِيهَا** غَرناطةٌ قدْ ثَوَتْ نجْدٌ **بِوَادِيهَا**[242]

---

[237] الديوان، ص 451.

[238] إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، ص 193. وينظر، السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 629.

[239] ينظر، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، ص 507، 508.

[240] امرئ القيس، الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط4، النيل، القاهرة، 1984م، ص8.

[241] صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، المجلد21، العدد(3-4)، 2005م، ص88.

[242] الديوان، ص 500.

وقال في غرض النّقش: [الخفيف]

مَا ترَى في الرِّياضِ **أشْباهِي** يَسْحرُ العقْلَ حُسْنِيَ **البَاهِي**[243]

وقوله أيضاً: [مجزوء الرجز]

مَوْلايَ يَومُ **الجُمعَةْ** سُعُودُهُ **مُجْتَمِعَةْ**[244]

وفيما رُسم في طيقان الأبواب والمباني التي بناها "الغني بالله" أنشد: [مجزوء الرمل]

مَنْ رَأى التَّاجَ **الرَّفيعَا** قدْ حَوى الشُّكرَ **البَدِيعَا**[245]

البيّن على هذه الأبيات النموذجية أنّها تنتهي بالحرف والوزن نفسهما في نهاية الصدر والعجز لجذب القارئ واستمالته بالرنين الموسيقي الإيقاعي الداخلي. فالبيت الأول كان في (نَادِيهَا/وَادِيهَا) حتّى يُبيّن روعة المناطق الأندلسية فجمع بين مكانين اثنين هما (نجد، وغرناطة)؛ لاشتهار المنطقة الأولى بالنّوادي الرّطبة وما يُزينها من فرُش وَوسائد، وعُرفت المنطقة الثانية بوديانها نتيجة ارتفاعها والتي تحيط بمنطقة غرناطة اليافعة. أمّا البيت الثّالث فالتّصريع كائن في (أشْباهِي/البَاهِي) هنا راح "ابن زمرك" يفتخر بنفسه مقارنة بالمنطقة التي فيها، فقد كتب شعره بالنقش ليسحر العقول بروعة أشعاره الباهية ولا يوجد مثيلٌ له وما زاد ذلك حديثه عن الأمير في أبياته.

في حين تجسّد في البيت الآخر التّصريع في (الجُمعَةْ/مُجْتَمِعَةْ) فغرضه من ذلك محاولة التقرّب من مولاه بمدحه بفكرة مرتبطة بالثقافة الإسلامية وهي "يوم الجمعة" المبارك الذي تكثر فيه النّعم والخيرات والصدقات إلخ. وبأكثر من مبالغة في مدح الخليفة نراه في البيت الأخير في (الرّفيعَا/ البديعَا) أين جعله يحتلّ مكانة عالية وشأناً رفيعاً بذكر كلمة (التّاج)، فمن يراه يستولي عليه شكرٌ وحمدٌ رائعيْن نتيجة المنصب الذي لم يُشاركه فيه أحد.

ونعثر أيضاً على تصريع في بيتين متتاليين في قوله: [الكامل]

لَكَ غُرَّةٌ ودَّ الصَّباحُ **جمَالَهَا** وَمَحاسِنٌ تَهوَى البُدُورُ **كَمَالَهَا**

وَشَمَائِلٌ تَحْكي الرِّياضُ **خِلالَهَا** وَأنامِلٌ تزْجي الأَنَامُ **خلالَهَا**[246]

---

243 الديوان، ص 513.

244 الديوان، ص 436.

245 الديوان، ص 438.

246 الديوان، ص 474.

فيظهر التّصريع في قوله (جمَالهَا/كَمَالهَا) و (خِلالهَا/خلالهَا)، حيث نلمس إيقاعاً واضحاً أثناء قراءة المتلقي كما أنه يرسل مقصداً ضمنيًّا هو التفخيم بممدوحه وتعظيمه من خلال التّركيز على شيماته الخَلْقية والخُلقية ومقابلتها بظواهر طبيعية؛ فله وجه وجبهة يغار منها الصباح، وجمال حسن يودُّه البدر، وعنده طباع كريمة تُروى في كلّ مكان، وأصابع تهتمّ بالخلق، كما أنّه رقيق على رعيته، فأغلب مدائحه تفتح «**بمطالع غزليّة على عادة الشّعراء قبله، وكثرت لديه هذه الافتتاحيّات لكثرة المدح**»[247].

4.تكرار الصوت:

يتمثّل "الإيقاع الصوتي" أحد أهمّ الجوانب التّي يتفنّن فيها المبدع في نسج شعره من خلال ما يسمّى بـ "**تكرار الصّوت**" الذّي نلمسه في ترديد الحروف المنطوقة والمكتوبة المركبة للكلمات، فعند القراءة ذهننا يتنبّه لجرس موسيقي مصدره الصوت المكرّر في موضع معيّن ويختلف من مقطع شعري إلى آخر، لذا عُرّف بأنّه «**حركة نغميّة تتكرّر في صورة منتظمة داخل البيت الشّعري، أو القصيدة بكاملها، وهي حركة تتغيّر من قصيدة إلى أخرى [...] والإيقاع غالباً ما يكون مختلفاً، بل قد يتغيّر الإيقاع في القصيدة الواحدة تبعاً لتغيّر الحالة الشّعوريّة فيها**»[248]، حيث رُبط الإيقاع بتكرار الحركات والنّغمات المنظّمة في القصيدة والتّي تتغيّر حسب الغرض الشّعري ونفسيّة المبدع لأنّ «**كلّ شاعر وبطبيعته الشّعريّة (تجربته) يجنح إلى تكرار كم من الأصوات، هي بالأساس تلاءم التّجربة لديه**»[249].

وقد تمّ تشبيه اختلاف الأصوات من جهة مخرجها بعمل الزّامر على النّاي الذّي يبعث الصّوت ويدرك أنّه متميّز عن غيره، حيث قال "ابن جنّي" (ت392هـ): «**فإذا وضع الزّامر أنامله على خروق النّاي المنسوقة، وراح بين عمله، اختلفت الأصوات، وسُمِع لكلّ خَرْق منها صوت لا يشبه صاحبه، فذلك إذا قُطع الصّوت في الحلق والفم باعتماد على جهات مختلفة كان سبب استماعنا هذه الأصوات المختلفة**»[250].

---

[247] قاسم القحطاني، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ص89.

[248] محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص326، 327.

[249] عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية)، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر (رسالة ماجستير)، 2012/2011م، ص87.

[250] ابن جني، سرّ صناعة الأعراب، تح: حسن هنداوي، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، دمشق، 1993م، ص8، 9.

وبالعودة لديوان "ابن زمرك" نلحظ ورود تكرارٍ لأصواتٍ عديدةٍ بصفاتٍ خاصّةٍ ومعانٍ مقصودة، تساهم في تنشيط ذهن المتلقي وكفّه عن الملل وإيقاظه عند الإصغاء[251]. وسنأخذ نماذج منه على سبيل التمثيل لا الحصر.

أ/ الصّوت الشّفويّ:

وهذا في صوت (الميم) في قوله: [البسيط]

يَا ناظِرًا كحّل الأجفانَ بالسّقَمِ — كَـمْ ذا تنامُ وعيْنُ الصَبِّ لَمْ تَنَمْ
أيْقَظتني للهَوَى ثَمَّ استَنَمْتَ لَهُ — ما هكَذا شيمَةُ الأحْبَابِ في القِدَمِ
إنْ كُنتَ تَسْلُو وَما بالعهدِ مِنْ قِدَمٍ — لَيْسَ السُلُوُّ وحقِّ الحُبِّ مِنْ شِيمي
مَلّكتُكَ القلْبَ لَمْ أعدِلْ سِواكَ بهِ — مُستَرْخِصًا فيكَ بيعَ القَلْبِ بالذّمَمِ
لا تَنْسَ عدْلكَ فيما [قد] ملَكْتَ إذا — وأنتَ مَنْ أنْتَ في حُكمٍ وفي حَكَمِ
فالنّفسُ والمُلْكُ مِلْكٌ قَدْ سَمَحْتُ بـه — أرى القبُولَ لهُ غُنْما لِـمُغْتَنِمِ[252]

اعتمد الشّاعر على قيّمٍ جماليةٍ وفنيّةٍ وإيقاعيّةٍ في صوت (الميم) وذلك بما ينماز به من إيقاع رخو لأنّه من الأصوات الشفوية المجهورة المتوسطة بين الشدّة والرّخو ولا يحتاج إلى جهد للنطق به[253]، لهذا هو يُلائم حالة ضعف الشّاعر أمام من ينشده بالنّسيب والتّغزل الرّقيق بسبب «**إيقاعاته النّاعسة المنسابة والمسترخية، ليناغم مع طبيعة المعاني التي قصدها الشاعر، وتتناسب مع الانفعالات التي عبّر عنها**»[254]، فحاول التمسّك بالمحبّ الذي امتلأت عيناه بالمرض فلم يستطع النّوم لأنّ نفسه طابت بعد الفراق حتى أنّه لم يعدل ولم يخرج عن غيره فقلبه مملوك له وباعه إليه بثمنٍ زهيدٍ وتحمّل الهجاء واللّوم واستعذبهما لأجله باعتباره صاحب قسطاس مستقيم. فكلّ ذلك يراه الشّاعر مَغْنَماً وفوزاً عظيميْن له.

---

[251] ينظر، الزمخشري، الكشاف في حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تح: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوّض وآخرون، مكتبة العبيكان، ط1، الرياض، 1998م، 120/2.

[252] الديوان، ص353، 354.

[253] ينظر، إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة، (د.ط)، مصر، (د.ت)، ص 48.

[254] محمد مصطفى كلاب، بنية التكرار في شعر أدونيس، مجلة الجامعة الإسلامية، ص 74.

ب/ الصّوت الأسناني اللّثوي:

المظهر نجده من خلال صوت (الدّال) في قوله: [الخفيف]

خلّدَ اللهُ المكانَ السَّعيدَا يتَقَضّى الزّمانَ عيدًا فعيـــدَا
كُلَّمـــــــا مرَّ للمسَرَّةِ يَوْمٌ في حِمَاهُ يعُودُ غَضًّا جديدَا
أنا قوْسُ السَّماءِ لكِنْ سِهامي بسُعُودِ الإمامِ ترمِي الحسُودا
فابنُ نصرٍ مُحمَّدٌ خيرُ مولًى مدَّ للأُنسِ فيَّ ظلاًّ مَديدَا
زَانَ رَبْعي بكلِّ صُنْعٍ بَديعٍ زَيَّنَ اللهُ مِنْ عُلاهُ الوُجوُدَا[255]

قُرِن الصّوت المكرّر (الدّال) الشّديد المجهور[256] مع صوتي (السّين والصّاد) المهموسيْن[257]، كما أنّ (الصّاد) رخو يشبه (السّين) في كلّ شيء سوى أنّ (الصّاد) أحد أصوات الأطباق[258]، ليُشكّل زعزعة صوتيّة في الصورة الإيقاعيّة الداخليّة وهذا يعود لقدرات الشّاعر «**الإبداعية الخاصة في اختيار أصوات بعينها وترديدها في الألفاظ والتراكيب التي تعمل متضافرة داخل النّص فتحدث تجانساً صوتيًّا، وتماثلاً موسيقيًّا**»[259].

وزيادة على ذلك تُنتج الأصوات دلالات إيحائية مقصديّة في البنية اللّفظية التي يهدف لها "ابن زمرك"، حيث عبّر عن معنى قويّ يُظهر عِظَمَ ممدوحه "ابن نصر محمد" الذي علّق صفاته في دائرة طاق لقبة أحد القصور وزخرفها نقشاً حتى يصبح هذا المكان سعيداً ويُرمز لقوّة صاحبه، فخلّده الله في كلّ زمان لبقاء الآثار مُرمّمةً مُشرقةً جديدةً في كنف ممدوحه. بعدها راح الشّاعر يزيد من قوته بتكرار الصوت (السّين) الجهوري ويفتخر بنفسه لكن مع ممدوحه جنباً لجنب؛ فهو سليط اللّسان يرمي حاسدي مولاه ويُدافع عنه بفصاحة شعره لأنّ له فضلاً عليه في إيوائه وتزيين داره، ثمّ دعا له بالخير في النّهاية. فهذه الفخامة اللّفظية والقوّة المعنويّة أرساهما الشّاعر بتكرار أصوات جهورية صاخبة لها وقع على أذن المتلقي، وتأثير في وجدانه، وزعزعة في قلبه.

---

255 الديوان، ص 308.

256 ينظر، إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 51.

257 ينظر، ابن جني، سرّ صناعة الأعراب، تح: حسن هنداوي، ص 60.

258 ينظر، إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 69.

259 محمد مصطفى كلاب، بنية التكرار في شعر أدونيس، مجلة الجامعة الإسلامية، ص 73.

ج/ الصّوت اللّثويّ:

وهذا يكمن في صوت (اللاّم) في قوله: [الطويل]

وَقدْ كَانَ هوْلُ الحفْلِ روْعَ أهِلَّةٍ وَأُشْعِرتِ الإشْفاقَ تلْكَ المحافِلُ
وَأبْدتْ به أبنَاءُ نجلِكَ أوْجُهًــا تبِينُ إلى السَّـــارِينَ مِنها المجَاهِلُ
فَلا الحفْلُ مَرهُوبٌ ولا الخطْوُ قَاصرٌ ولا السِّرْبُ مرتاعٌ ولا الرَّوْعُ هائلُ
وَلا القلْبُ منْجُوبٌ ولا الحِلْمُ طائِشٌ ولا العقْلُ معقُولٌ ولا الفِكرُ ذَاهِلُ
أُولئِكَ أبنَاءُ الخلافةِ بُوكِــــــــرُوا وتجرِي عَلى أَعْدائهِنَّ الصَّواهِلُ[260]

فعند قراءة هذه المقطوعة يرنُّ صوت (اللاّم) اللّثوي المجهور والمتوسّط بين الشّدة والرّخاوة[261] الذي يحتلّ المرتبة الأولى في حروف الرّويّ كونه يزيد الإيقاع بُروزاً. كما أنّ الشّاعر وظّفه لبعث أغراض معنوية «**وقد تحقّق ذلك بفضل قوة البنية التكرارية للحروف، وهندستها الشّعرية التي كثّفت الصّورة، وقرّبت المعنى، وعمّقت الدّلالة**»[262] التي تكمن في إعلاء صوت المحافل وهولها وعظمها فمن خلالها تمّ إظهار أبناء السّلالة الملكية للخليفة بتصرّفاتهم الحسنة من خلال أدب التّرحيب التي تُسعد الجاهل التّائه فيتسارع في الخُطا إليهم نتيجة عدم الخوف والفزع، فلا عقل ذاهل ولا قلب منهك ولا طيش في التعامل، هذه الأخلاقيات السّلوكيّة تتجذّر في أبناء الخلافة. فصوت (اللاّم) الشّديد يتناسب مع قيمة ممدوحيه وما يتعلّق بهم من محافل ومعارك وصراعات.

وفي صوت (النّون) قال: [الخفيف]

يا غزالاً لهُ الفُؤادُ كناسُ فـــيكَ أرْخَصْتُ كلَّ علْقٍ ثمينِ
لو يجودُ الزّمانُ منكَ بوَصْلٍ صارَ مُلكُ الزّمانِ مِلْكَ يميني
حدَّث الياسمينُ عنكَ حديثًا [ ] الياسمينِ
يا ظُنونَ الرّجاءِ في وَصْلِ ليلى صَدِّقي الظَنَّ لي وفي الياسِ ميني
كمْ حلَفْنا على الوصالِ يميناً لا قضَى اللهُ حِنْثَ تلكَ اليمينِ
نحنُ مِلْكٌ لخيرِ مَــوْلىً وفيٍّ بـــاقْتِضاءِ الوَفاءِ منَّـــا قمينِ

---

[260] الديوان، ص 454.

[261] ينظر، إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 55.

[262] محمد مصطفى كلاب، بنية التكرار في شعر أدونيس، مجلة الجامعة الإسلامية، ص 74.

[ ] [ ] وعَليهِ اعتِمادُ ذَاكَ الضَمينِ[263]

نجد في هذا النّص تكرار حرف (النّون) المجهور والمتوسّط بين الشّدة والرّخاوة[264] ولا شكّ أن تردّد مثل هذا الحرف له مكانة في التّشكيلة الإيقاعيّة كونه صوتًا لطيفًا، إضافة لدلالته المعنوية على الشّاعر وقصيدته، خاصّة في غرض النّسيب والتغزل بصاحبته "ليلى" التي قد تكون رمزاً للمحبوبة في الشّعر العربي شأنها في ذلك شأن اسم "هند" لأنّ الشّعراء لا يسمّون امرأة بعينها، بل يذكرون «**اسم امرأتين هما "ليلى العامرية" و"هند" [...] وكلتاهما قد كثر ورود اسميهما في القصيدة العربية [...] فصارتا رمزا للمرأة والإنسان [...] يناجي الشاعر الأولى وصولا بها إلى الثّاني**»[265]. فعبّر عن أحاسيسه الدافئة اتجاهها ووصفها بالغزالة التي يأوي لها قلبه وفؤاده، وكلّ شيء يُقدّم لأجلها يُرخَصُ وإن غلا، وتمنّى لو أنّ الزّمان يُكْرِم عليه بجمعٍ لأَصْبَحَ يملكه —الزّمان– في يمينه ويتحكّم به. ثمّ أدرج في أبياته زهرة (الياسمين) هذه اللّفظة التي يُحسَنُ نطقها لانتهائها بصوت (النّون) اللّطيف الرّقيق الذي «**حقّق جرساً موسيقياً ينسجم مع الحالات الفكريّة والانفعاليّة للمبدع، ويشبع رغبة المتلقي**»[266] من جهة، ومن جهة أخرى تعدُّ من أطيب الزّهور التي تنبت في حوض البحر الأبيض المتوسط وانتقلت زراعتها إلى الأندلس لأنها تميّزت بنعومتها الأنثوية.

الشّاعر في نهاية المطاف أرجع الأمر كلّه إلى الله تعالى الذي يثق فيه وأن حلفه لن يُخلَف فعليه يعتمد ويتوكّل. نلاحظ أنّه بدأ قصيدته بشرارة الحب والشّوق وختمها بالاعتماد على الخالق فهو الضمين القمين.

د/ الصّوت اللّهويّ:

ويظهر ذلك في صوت (القاف) في قول الشّاعر: [البسيط]

فيقدحُ البَرقُ زَنْدَ الشَّوقِ مِنْ كَبِدي وَتُرْسِلُ لبغَيْثَ مِنْ عَيْنَيَّ آماقُ
أيْنَ البُدُورُ التي بالغربِ قدْ حُجِبَتْ لَكِنْ لَهَا في فُؤادِ الصَبِّ إشراقُ

263 الديوان، ص 353. هناك عبارات محذوفة من القصيدة لأنّ المحقّق قد أوردها في الديوان بهذا الشّكل، بسبب أنّه لم يهتدي لملئها.

264 ينظر، إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 58.

265 كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، بيروت، 1986م، ص184.

266 محمد مصطفى كلاب، بنية التكرار في شعر أدونيس، مجلة الجامعة الإسلامية، ص 75.

أيْنَ الغَزالُ الذي تَرْعَى لَواحِظُهُ حَبَّ القُلُوبِ وَما يَثْنيهِ إشْفَاقُ

مَنْ كَانَ للبَدْرَ في الآفاقِ مُرْتَقِبًا هذِي البُدُورُ لَهَا في القَلْبِ آفاقُ[267]

أبزر الشّاعر الشّوق الشّديد بتكرار صوت (القاف) القلقليّ المجهور وسمي لهوي نسبة إلى اللّهاة[268]، فهو يوحي بالقوّة والعنف والحركة والاهتزاز والاضطراب، وهذا يتناسب مع تصويره للبرق الذي يقدح الشّوق ويُولعه من كبده كلّ ذلك أدّى لاشتعال الدّموع كأنّها أمطار غزيرة في «**الصورة الفنيّة التّي يلجأ إليها الشّاعر لتجسيد التّجربة أو اللّحظة الشّعوريّة التّي يعيشها**»[269]. ثمّ استفهم عن البدر الذي حُجِب ظهوره إلاّ أنّ أمل بروزه قائم وسيجد طريقه في القلب فقط.

وقد ضمّن "ابن زمرك" في نهاية قصيدته قصّة سيدنا "**يعقوب وابنه يوسف عليهما السلام**" اللّذين تجرّعا ألم الفراق ثمّ ذاقا روعة اللّقاء، وكذا قصّة "**سليمان عليه السلام**" المسترجع ملكه في حينه. فالأمل بالله كبير وما يختاره هو الصائر، ليختم قصيدته بالتّوكل على الخالق فيما يختاره لعباده. في قوله: [البسيط]

قَدْ نَالَ مِنْ يُوسُفٍ يعقُوبُ بُغيَتَهُ وَعَمَّهُ باللِّقَا لُطْفٌ وإرْفَاقُ

وَفي سُلَيْمَانَ آيَاتٌ مُفَصَّــلَةٌ بِعَوْدَةِ المِلْكِ لَمْ يَمْسَسْهُ إخْلاقُ

فــأمِّلِ اللهَ تَبْلُغْ مَا تُؤَمِّلُهُ فإنَّهُ للَّذي يختــارُ خَـلاَّقُ[270]

ه/الصّوت الحلقيّ:

نجده من خلال صوت (العين) في قوله: [الخفيف]

أَسْمَعُوني الوداعَ فارْتاعَ قَلْبي وَثَقيــلٌ سَمَاعُ لَفْظِ الوَداعِ

فُرقَةُ الإلْفِ صَعْبَةٌ غَيْرَ أنّي أَخْدَعُ النَّفْسَ بَعْدَها باجتِمَاعِ[271]

صوت (العين) من الأصوات المتوسّطة بين الشّدة والرّخاوة وهو مجهور مخرجه من وسط الحلق[272]، أظهره الشّاعر بكثافة في التّعبير عن شدّة الحنين لأصحابه، ولهفة اللّقاء بهم، وصعوبة الفُرقة، فسماع

[267] الديوان، ص 344.

[268] ينظر، إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 74.

[269] فوزي عيسى، الشّعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص223.

[270] الديوان، ص 344

[271] الديوان، ص 273.

[272] ينظر، إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 75.

لفظة الوداع تزعزع قلبه وتفزعه، فحاول أن يشحن ذاته بالصبر باعتباره «**زينة حياة الإنسان**»[273] بواسطة خداع نفسه ويُؤمّلها باللّقاء حتى تهدأ «**وقد عزّز التّوظيف التّكراري لحرف [العين] من كثافة الإيقاع الداخلي للنّص**»[274].

ونعثر على الصّوت في قوله: [الطويل]

أَغَيْثًا إذا يَرجُو نوالَكَ قـــانِعٌ وَلَيْثًا إذا تــغْشى الحروبَ مُقَنَّعَا
مَلَكْتَ فأوْسَعْـــتَ الرّعِيَّةَ رَأْفَةً رَعِـــاكَ إلاهُ العرشِ أضعافَ ما رعى
فقدْ صارَ منْكَ العِزْمُ للسّيفِ مَقْطَعًا وَأصْبَحَ منْكَ الجُودُ للبحرِ مَنْبَعَا[275]

من قوّة الفُرقة وشدّة الحزن إلى قوّة سمات ممدوحه وعظمها التي استجلاها الشّاعر بتكرار صوت (العين) فأحدث وقعًا إيقاعيّا على الأذن كيف لا والشّاعر «**يعزف بالألفاظ إيقاعاً موسيقياً تتقاطع فيه قواعد النّظم مع أحاسيسه وانفعالاته، لذلك تراهُ يوظّف ألفاظاً؛ متجاورة حروفها، متقاربة مخارج أصواتها حتّى يتحقّق ذلك الانسجام الصّوتيّ الدّاخليّ**»[276]. حيث راح "ابن زمرك" يمدحه ويصفه بالجود والكرم كأنّه مطر يُغدق الجميع حتى يرضون ويقنعون، كما هو ذاك الشّجاع المقنّع الذي ينتشر في الحروب، أمّا في حكمه فالرّأفة والرّحمة برعيته عنوانه حتى دُعِيَ له بأن يحفظه الخالق. ليُجري الشّاعر في النّهاية مُقابلة تصويريّة؛ فالعزيمة قوية تصنع المعجزات كأنّها السّيف السّليط الذي يقطع بقوة، وكرمه منتشر في كلّ مكان كالبحر المتدفق في الأرجاء.

❖ **والخلاصة في الخصائص الأسلوبيّة الإيقاعيّة هي:**

أنّ ديوان الشّاعر "ابن زمرك الأندلسي" تميّز بخصائص في الإيقاع الخارجي باستعمال معظم البحور الشّعريّة وتجلّت في عشرة بحور وهي على حسب التّرتيب: بحر الطويل والكامل، ثمّ بحر البسيط والخفيف والرمل، ثمّ بحر الوافر والمتقارب، ثمّ بحر المجتثّ والرّجز والسّريع.

وقد تضّمن الديوان أيضاً بحوراً ذات أوزان قصيرة بسبب الزحافات والعلل نحو: مخلّع البسيط، ثمّ مجزوء الرّمل، ليليه مجزوء الرّجز ومشطور الطويل، ومجزوء الخفيف، ومجزوء الكامل، ومشطور الرجز.

---

[273] صغري فلاحي، وإسماعيل أشرف، مصادر حكمة الصبر عند ناصف اليازجي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد 15، 2013م، ص66.

[274] محمد مصطفى كلاب، بنية التكرار في شعر أدونيس، مجلة الجامعة الإسلامية، ص 77.

[275] الديوان، ص 146، 147.

[276] حياة معاش، الأشكال الشعريّة في ديوان الششتري دراسة أسلوبية (أطروحة دكتوراه)، ص 54.

وأَكْثَرُ زحافٍ تخلّل البحور الشّعريّة هو "الخبن" لاحتياجه لسرعة التعبير عن أفكاره، وما استعمال أيّ بحر شعريّ إلاّ له علاقة وطيدة مع نوع الغرض الشّعري المراد التّعبير عنه نحو: الرّثاء والحماسة والفخر والمدح والوصف.

كما كان للقافية المتواترة والمتداركة والمتراكبة وجود قويّ في قصائده، فتغيير القافيّة لها علاقة باضطراب نفسه وانقلابها، وكذا رغبته في التّجديد وتغيير الأصوات. وقد ارتبط مع القافية حرف "الرّوي" باعتبارهما متلازمين، وأكثر الحروف تردّدًا في القصائد هو (اللاّم)، ثمّ حرفا (الرّاء، والدّال)، وطغت الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة لرغبته في التعبير عن القوّة سواء في مدح أو حرب وغيرها.

تميّز الشّاعر في ديوانه بنوع خاص من التّشكيل الشّعري هو "التّخميسات"، وقد ورد أربع مرّات في ديوانه، وهذا النوع كان بداية لظهور فنّه الجديد "الموشّحات"، المنحدرة لنوع "الموشّح التّام"، ونسجه وفق بحور هي: (مخلّع البسيط، ومجزوء الرّجز، وبحر الرّمل، ومجزوء الرّمل). وهذا أدى لبروز خاصيّة "**طول القصائد**" في ديوانه التّي تعكس قدرة الشّاعر في كتابة قصائد شديدة الطول تصل إلى 210 بيت شعري خاصةً في الموشّحات.

واحتوى الديوان في إيقاعه الدّاخلي على "الجناس" بشكل مكثّف وبأشكال متنوّعة وبنوعيه النّاقص أو التّام. كما حضر المحسّن البديعي المعنوي "الطباق" في قصائده لتزيين أبياته بفرعيه الإيجاب والسّلب. أمّا "التّرصيع" فقد حضر بنسبة عالية فلا نمرّ على صدر إلاّ ونجد ما يقابله من ألفاظ متشابهة في العجز، كما كان لـ"التصريع" حضورٌ مكثّفٌ في مطلع القصائد والمقطوعات الشّعريّة، وهذا يُضفي وتراً عذباً وترنّماً لطيفاً. كما ورد تكرار الأصوات في الأبيات على تنوّعها واختلاف صفاتها ودلالتها، وتظهر في الصّوت الشّفوي (الميم)، والصّوت الأسناني اللّثوي (الدّال)، وغيرها لتنشيط ذهن القارئ الذّكيّ ولفت انتباهه.

الفَصْلُ الثّانِي

خَصائص الأُسلوب الصّرفيّة في ديوَان "ابن زُمرك الأندلسي"

تعدّدت مظاهر خصائص الأسلوب التي يحاول النّاقد استخراجها من النّص الإبداعي وربطها بالمقصد البلاغي، ومن صوره التي تأخذ شكلاً لافتًا للانتباه "**الخاصية الصرفيّة**" المتواترة في أمّهات الكتب القديمة وصميم الدّراسات الحديثة، فهي حقيقة لغوية واقعة تناولها القدماء ضمن أبواب النّحو والبلاغة وأشاروا إليها بالاعتماد على أمثلة شارحة.

فمعنى "الصّرف" في المعجم العربيّ هو «**التقلّب والحيلة**»[1]، أو هو «**باب يدلّ على رجع الشّيء**»[2]. فدلالته تكمن في التّغيير والتّحويل والتّقليب للرجوع بالشّيء لأصله أو لإظهار جوانبه المختلفة. كما نجد "**ابن جني**" (ت392هـ) تحدّث عنه في سياق حديثه عن دلالة التّكثير والمبالغة: حيث قال: «**تكثير اللّفظ لتكثير المعنى المعدول عن معتاد حاله، وذلك فُعال في معنى فعيل، نحو طُوال: فهي أبلغ معنى من طويل، وعُراض؛ فإنّه أبلغ معنى من عريض**»[3]، ويضيف قائلاً عن لفظة (خَشُنَ) مقابلاً إيّاها بـ(اخشوشن): «**فمعنى خَشُنَ دون معنى اخشوشن؛ لما فيه من تكرير العين وزيادة الواو**»[4]، هذا بالنسبة للنحويين، أما بالنسبة للبلاغيين، خاصة "**ابن الأثير**" (ت637هـ)، فنراه قد خاض مجال الشرح الصرفي وما ينتج عنه من فائدة بقوله: «**ألا ترى أنه إذا قيل في الثلاثي [قتل] ثمّ نقل إلى الرباعي فقيل [قتّل] بالتّشديد فإن الفائدة من هذا النّقل هي التّكثير**»[5].

وقد سار في هذا المنحى الكثير من علماء العربيّة دون عدِّهم إيّاه فرعاً قائمًا بذاته، لكن سرعان ما بزغ نجمه وصار علما يُعتَدُّ به وظهر بمصطلح "علم التّصريف" لأنّه «**علم يتعلّق ببنية الكلمة وما لحروفها من أصالة وزيادة وصحة وإعلال وشبه ذلك ومتعلّقة من الكَلِم الأسماء المتمكّنة، والأفعال المتصرّفة**»[6]. وبعبارة أخرى هو «**علم بأصول يُعرف بها أحوال أبنية الكلم التي ليست بإعراب**»[7]. ويعرّفه لنا "**أبو الحيان النّحوي الأندلسي**"(ت745هـ) بقوله: «**هو معرفة ذوات الكلم في أنفسها من**

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مادّة (ص ر ف)، 2435.

[2] ابن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مادّة (ص ر ف)، ص 342.

[3] ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، 267/3. والسيوطي، الأشباه والنظائر في النحو، 171/1.

[4] نفسه، 264/3.

[5] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2، الفجالة، القاهرة، (د.ت)، 246/2.

[6] ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح: محمد كامل بركات، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ب)، 1967م، ص 290.

[7] ابن الحاجب، الكافية في النحو والشافية في علمي التصريف والخطّ، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، مكتبة الآداب، (د.ط)، القاهرة، (د.ت)، ص 59.

غريب تركيب»[8]؛ حيث نُسب إلى العلم الذي يختصُّ بجانب المفردة. وقد نهج سبيل القدماء الدارسون المحدثون حيث قال أحدهم هو: «**العلم الذي تعرف به الأبنية المختلفة للكلام، وما يشتق منه كأبواب الفعل وتصريفه، وتصريف الاسم، وأصل البناء (الفعل أو المصدر)، والمصادر بأنواعها، والمشتقات[...] والتصغير والنسب**»[9].

إذن فهذا العلم يُراعي جانب الكلمة المفردة وبنيتها بما يطرأ عليه من تغييرات كالإعلال والأبدال وتصريفها على وجوه شتّى والاشتقاق وبه يُعرف أصول كلام العرب لذا فله أهميّة كبيرة لأنّ هذا العلم «**يحتاج إليه جميع أهل العربية أتمّ حاجة ولهم إليه أشدّ فاقة، لأنّه ميزان العربيّة، وبه تُعرف أصول كلام العرب من الزوائد الداخلة عليها. ولا يُوصل إلى معرفة الاشتقاق إلاّ به، وقد يؤخذ جزء من اللّغة كبير بالقياس، ولا يوصل إلى ذلك إلاّ من طريق التّصريف**»[10]، فأهمّ باب في اللّغة العربيّة هو الاشتقاق لأنّه يُؤصّل للّغة وهذا الفرع ينتمي لعلم التّصريف لذا تكمن أهميّته وفائدته منه.

انطلاقاً من هذه الفكرة راح "**ابن عصفور الاشبيليّ**" (ت669هـ) يعرض إلى تقديم هذا العلم على غيره من العلوم العربيّة بسبب دراسته لذوات الكلم منعزلة عن تركيبها وفي رأيه أنّ معرفة الشّيء في نفسه قبل تركيبيه يجب أن يكون مقدّماً على معرفة أحواله التي تكون له بعد التّركيب[11] إلاّ أنّ "ابن عصفور" برّر علّة تأخّر علم التّصريف عن علم التّركيب بقوله: «**إلاّ أنّه أُخّر، للطفه ودقّته، فجعل ما قُدّم عليه من ذكر العوامل توطئة له، حتّى لا يصل له الطالب، إلاّ وهو قد تدرّب، وارتاض للقياس**»[12]. فسبب ذلك يرجع للمتلقّي الواعي أو الدّارس أو النّاقد الذي عليه التدّرب وامتلاك الكفاية اللّغويّة الدّقيقة والقدرة على القياس وإعمال الذّهن.

---

[8] أبو حيان النّحوي الأندلسي، المبدع في التصريف، تح: عبد الحميد السيد طلب، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 1982م، ص49. وينظر، محمد محفوظ بن الشيخ المسّومي الموريتاني الشنقيطي، كتاب وشاح الحرة بإبراز اللامية وتوشيحها من أصداف الطرّة في علم الصرف، الناشر محمد محمود ولد محمد الأمين، ط1، (د.ب)، 2003م، ص5.

[9] محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة "دراسة في علم الدلالة الصوتية، والصرفية، والنحوية، والمعجمية"، دار النشر للجامعات، ط1، القاهرة، مصر، 2005م، ص61. وينظر، نفسه، ص14.

[10] أبو عثمان المازني النحوي البصري، المنصف شرح الإمام أبي الفتح عثمان بن جني النحوي لكتاب التصريف، تح: إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، إدارة إحياء التراث القديم، ط1، (د.ب)، 1954م، 2/1.

[11] ينظر، ابن عصفور الإشبيلي، الممتع في التصريف، تح: فخر الدين قباوة، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1987م، 1/ 30.

[12] نفسه، 1/ 31.

أمّا بالنسبة للألفاظ الأعجميّة والأصوات والحروف فقد أخرجها "ابن عصفور" من علم التّصريف فقال: «**اعلم أنّ التّصريف لا يدخل في أربعة أشياء، وهي الأسماء الأعجميّة كإسماعيل ونحوه، لأنّها نُقلت من لغة قوم ليس حكمها كحكم هذه اللّغة، والأصوات كـ (غاق) ونحوه [...] والحروف وما شبّه بها من الأسماء المتوغّلة في البناء نحو (من) و(ما) لأنّها بمنزلة جزء من الكلمة التّي تدخل عليها**»[13]. لكنّ هذا القول تعرّض لطرح رأي آخر ونقد للفكرة من قبل أحد الدّارسين فقال: «**ويلحظ في هذا النّص أنّه أخرج الأسماء الأعجميّة من التّصريف، ومع أنّ هذه الأسماء تدخلها مباحث التّصريف —حسب التّعريف المتقدّم للتّصريف– إلاّ أنّه يظهر أنّ مدلول مصطلح التّصريف عند ابن العصفور في هذا النّص الاشتقاق، والتّغييرات التّي تحدث عنه**»[14].

يبدو في رأي النّاقد أنّ الأسماء الأعجميّة تدخل في علم التّصريف لاسيما في جزء الإبدال من خلال تغيير حرف بحرف حتّى تتناسب واللّغة العربيّة مثل: "مهندز" فتصبح "مهندس"، التّي تخضع للقياس من لغة للغة وتدخل أحدها في الأخرى كلّ ذلك يدرسه علم التّصريف وهذا ما أكّده "**سيبويه**" (ت180هـ) في (هذا باب ما أعرب من الأعجمية) بقوله: «**اعلم أنّهم مما يغيّرون من الحروف الأعجميّة ما ليس من حروفهم البتّة، فربّما ألحقوه ببناء كلامهم فدرهم، ألحقوه ببناء هجْرَع وبهرج ألحقوه بسلْهَبٍ، ودينار ألحقوه بديماس**»[15].

والتّصريف ينقسم إلى قسميْن: أحدهما جعْلُ الكلمة على صيغ مختلفة لضروب من المعاني، نحو: ضرب، ضرّب، تضرّب، وتضارب، واضطرب. فهذه الأبنية المختلفة بُنيت من (ضرب) لإنشاء معانٍ مختلفة. والآخر من قسميْ التّصريف: تغيير الكلمة عن أصلها من غير أن يكون ذلك التّغيير دالاًّ على معنى طارئ على الكلمة، نحو تغييرهم قول إلى قال، وهذا التّغيير مُنحصر في النّقض والقلب والإبدال.[16]

[13] ابن عصفور الإشبيلي، الممتع في التصريف، تح: فخر الدين قباوة، 1/ 35.

[14] فريد بن عبد العزيز السليم، الخلاف التّصريفي وأثره الدلالي في القرآن الكريم، دار ابن الجوزي، ط1، القصيم، 1427هـ، ص27.

[15] سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 303/4، 304.

[16] ينظر، ابن عصفور الإشبيلي، الممتع في التصريف، تح: فخر الدين قباوة، 31/1، 32.

أوّلاً: خصائص الأسلوب في المشتقّات:

الاشتقاق عند "**ابن جنّي**" (ت392هـ) ينقسم إلى قسمين الصّغير والكبير[17] والذي يخصّ موضوعنا "**الاشتقاق الصّغير**" ويدلّ على «**ما في أيدي النّاس وكتبهم؛ كأنّ تأخذ أصلاً من الأصول فتجمع بين معانيه، وإن اختلفت صيغه ومبانيه. وذلك كتركيب (س ل م) فإنّك تأخذ منه معنى السّلامة في تصرّفه؛ نحو سلم ويسلم، وسالم، وسلمان، وسلمى والسّلامة، والسّليم**»[18]. وبعبارة أخرى هو «**أخذ كلمة من كلمة أو أكثر مع تناسب بينهما في اللّفظ والمعنى**»[19]؛ فهذا الباب يتجلّى في توليد كلمات عديدة واستخراجها من المادّة الأصليّة ولكن حسب الغاية المرادة إن كان اسم الفاعل أو اسم المفعول أو الصفة المشبّهة أو صيغة المبالغة أو اسم الزمان أواسم المكان.

وقد طغى على الدّيوان أشكالٌ من المشتقات وأخذت مساحةً واسعةً فنجد: اسم الفاعل، اسم المفعول، صفة المشبّهة، صيغة المبالغة، اسم المكان، واسم الزّمان.

1. اسم الفاعل:

يعتمد الشّاعر في صياغته الشّعريّة على ألفاظٍ وُضعت وفق قالبٍ معيّن منها "**اسم الفاعل**" الذّي ذُكر في "**الشّافيّة**" بأنّه «**ما اشتقّ من فعل لمن قام به بمعنى الحدوث، وصيغ من الثّلاثي المجرّد على فاعل، وغير الثّلاثي على صيغة المضارع بميم مضمومة وكسر ما قبل الآخر، مثل: مُخْرِجٌ ومسْتَخْرِجٌ**»[20]؛ فهو يُصاغ من الفعل المبني للمعلوم فإذا كان ثلاثيّا يُصاغ على وزن (فاعل) وإن كان غير ثلاثي فيُؤتى بمضارعه ثم استبدال حرف المضارعة بميم مضمومة وكسر ما قبل الآخر.

حيث نرى الشّاعر "**ابن زمرك الأندلسي**" (ت795هـ) يقول في معرض للحسّاد الذين تكاثروا حوله وراحوا يُنافقون معه ويفترون عليه: [الطويل]

عَلَيْكُمْ فَكِيدُونِي فَلا خَوْفَ مِنْكُمُ   فَإِنّي بِمَنْ أَعْطانِيَ الخيْرَ **واثِقُ**

---

[17] أمّا الاشتقاق الكبير أو الأكبر فله علاقة بالتقليبات التي ينتج عنها المستعمل والمهمل فهو «**أن تأخذ أصلاً من الأصول الثّلاثيّة، فتقعد عليه وعلى تقاليبه الستّة معنى واحداً نحو (ك ل م) (ك م ل) (م ك ل) (م ل ك) (ل ك م) (ل م ك)**». ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، 134/2.

[18] نفسه، 134/2.

[19] ابن دريد، الاشتقاق، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، ط1، بيروت، 1991م، ص 26.

[20] ابن الحاجب، الكافية في النحو والشافية في علمي التصريف والخطّ، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، ص 41. وينظر، ابن يعيش النّحوي، شرح المفصّل، إدارة الطباعة المنيريّة، (د.ط)، مصر، (د.ت)، 68/6.

سَأَقْصِدُ وجْهَ الحقّ في كُلِّ وُجهَةٍ وَحسبِي مِنَ الخَلْقِ الذي هو **خَالِقُ**

وَأَسْتَغْفِرُ اللهَ العَظِيمِ لجمْعِنَا وَيعلَمُ ربِّي أنَّ قوْلي **صَادِقٌ**[21]

يظهر هنا استعمال الشّاعر في نهاية البيت الشّعري الصّيغة الصّرفية اسم الفاعل في لفظة (واثق) وهي مشتقة من الفعل الثّلاثي (وثق) لذا كانت على وزن (فاعل) ف «**الصيغ الصّرفيّة عنصراً لا يمكن إغفاله، فإنّ تناول الجانب الصّرفي في دراسة الأسلوب يكشف عن الإمكانات التّي تحملها الصّيغ في استعمالات الأدباء**»[22]. ويرمي الشّاعر من ذلك إلى تحقيق المبالغة في هذه الصّفة والتّفخيم بها؛ فهو شديد الثّقة بفضل الله تعالى لأنه رزقه النِّعَم وأعطاه إيّاها لذا لن يخاف من مكائد الحسّاد.

ويقول مجيباً في طرس أحمر يطلب حوتا من صديقه القاضي "أبا العباس الشريف"، وفي سياق ذلك قال: [السّريع]

لَقَدْ أَتَيْتَ الفَضْلَ مِنْ بَابِهِ **مُفاخِرا** آبَاءَكَ الأَكرَمِينْ[23]

وقال معبّرًا عن إحساسه: [الطويل]

وَإنِّي وَإنْ أَذْكَتْ بقلْبِي وَقُودَهَا **لَمُستَعْذِبٌ** منْها أَلِيمَ عَذابِ[24]

الملاحظ في البيتين ورود صيغة اسم الفاعل (مُفاخِراً- مُستعذِب) التي اشتقت من الفعل غير الثّلاثي (فاخر- استعذب) بزيادة ميم مضمومة بدل ياء المضارعة وكسر ما قبل آخره. ويقصد "ابن زمرك" في البيت الأوّل إلى مدح صاحبه الذي ركّز فيه على صفة الافتخار والاعتزاز بسلالته وآبائه الأكرمين كونه تربّى على الاعتراف بفضل أصحاب الخير. أمّا البيت الثاني فقصد منه تبيين مبالغة استعذاب الألم الذّي وجده عذباً سائغاً نتيجة اشتعال قلبه المصاب وقوداً بعدما لقيه من رفقائه وإخوانه من صدود عند قصده منزلهم للشّكوى.

---

[21] الديوان، ص 220.

[22] محمد عبد الله حبر، الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، ص7.

[23] الديوان، ص 235.

[24] الديوان، ص 172.

2. اسم المفعول:

من القوالب الصّرفيّة **"اسم المفعول"**، وعرّف هذا النّوع الاشتقاقي بأنّه «**ما اشتقّ من فعل لمن وقع عليه**»[25] ويكون بناؤه من «**الثّلاثي على زنة مفعول، ومن غيره على زنة اسم فاعله مفتوحاً ما قبل آخره**»[26] كما أنّه يُصاغ من الفعل المبني للمجهول وهذا ما أشار إليه "ابن جنّي" بعبارة "ما لم يسمّ فاعله" في قوله: «**واعلم أنّ اسم المفعول من هذا الباب يجري مجرى الفعل المضارع الذي لم يسمّ فاعله**»[27]، ففي البناء الثّلاثي يكون على وزن (مفعول) مثل: (مضروب)، والبناء غير الثّلاثي له الشّرط نفسه لاسم الفاعل فقط يُفتح ما قبل الأخير بدل كسره مثل: (مُستَخْرَجٌ).

وبالعودة لديوان "ابن زمرك" نراه يقول بعد عتابه لأصحابه في قصيدة إخوانية والافتخار بنفسه بأنه صاحب عقل وحكمة: [الطويل]

لَقَدْ بِتَّ **مَغْبُوطًا** على خيْر نِعمَةٍ   إذَا أَنتَ لم تَعمُرْ طُلُولَ خرَابِ[28]

وقال أيضًا في معرض عتاب: [الكامل]

اللهُ يَعلَمُ أَنّني إنْ أَصْبحَتْ   نفسِي اللَّجُوجُ كثِيرَةَ الإسرَافِ

مَا سِرْتُ فِي الأَصحَابِ إلاَّ سِيرَةً   **مَشْمُولَةَ** الأَوْصافِ بالإنْصَافِ[29]

يبدو من قول الشّاعر استعمال خاصيّة أسلوبيّة صرفيّة باسم المفعول (مَغْبُوطًا- مَشْمُولَةَ) المشتقة من الفعل الثلاثي (غبط- شمل) فجاءت على وزن (مفعول). ويرمي في البيت الأوّل إلى التّأكيد بقوّة وبمبالغة على غبطته وسروره بنعم الله تعالى وفضله عليه من علم وحكمة، التي بات عليها —الغبطة- طول اللّيل حتى إن لم يستطع مساعدة الغير أو إصلاح خراب، وأحسّ بذلك بعد لوم أصحابه على صدّهم له. كما أنّه يقصد من بيته الثاني إلى الافتخار بصفته النبيلة التي تكمن في شمله الصفات الحسنة وكذا إنصافه للنّاس واستيفائه الحقّ كاملاً من دون نقصان أو ظلم لأصحابه أو غيرهم حتى وإن كان في

---

[25] ابن الحاجب، الكافية في النحو والشافية في علمي التصريف والخطّ، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، ص 41.

[26] ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح: محمد كامل بركات، ص 138. وينظر، ابن يعيش النّحوي، شرح المفصّل، 80/6.

[27] أبو عثمان المازني النحوي البصري، المنصف شرح الإمام أبي الفتح عثمان بن جني النحوي لكتاب التصريف، تح: إبراهيم مصطفى، 271/1.

[28] الديوان، ص 172.

[29] الديوان، ص 236.

حالة غضب أو عناد، وهذا يعكس «**الفارق في النضج والعقل والتجربة الشعورية بين من كان ولدا ومن أمسى كبيرا في السنّ**»[30].

وقال في عدوّ للإسلام ودفاع الله لدينه، وتعزيز نبيّه بالمعجزة: [الكامل]

هَلْ وَارِدٌ يَظْمَا لحوْضِ نَبِيِّهِ يَرْوَى بِهِ مِنْ كَوْثَرٍ **مُسْتَعْذَبِ**

مَنْ يَهْتدِي مَن يَقتَدِي مَن يَقتَفِي بِنَبِيِّهِ في غَزْوَةِ **المُستَصْحَبِ**؟[31]

في هذين البيتين يبدو أن الشّاعر وظّف اسم المفعول (مُسْتَعْذَب- مُستَصْحَب) التي تمّت صياغتهما من الفعل غير الثلاثي (استعذب- استصحب)، وقصد "ابن زمرك" من ذلك إلى تعظيم نبيّه الذي يسعى له أيّ شخص مسلم ليرتوي منه مثل استعذاب الشّرب من نهر الكوثر ذي الماء السّائغ بعد عطشه؛ فالنبيّ صلى الله عليه وسلم هو قدوة المسلم في الطريق الصحيح واتباعه والاقتداء به هو المبتغى حتى في الغزوات نجد المسلم يُلازمه، فعبّر عن ذلك بمبالغة في (مُستصحَب)، فأدرج الشّاعر صورة النّبي لأجل «**خلق عالم تسوده الطّمأنينة والسّكينة، بما يتناسب وشعوره أهوائه**»[32].

3. صفة المشبّهة:

يتميّز هذا الشّكل الصّرفي بميزة لها علاقة بالصّفات لذا تمّ تعريفه بأنّه «**ما اشتقّ من فعل لازم لمن قام به على معنى الثّبوت وصيغتها مخالفة لصيغة اسم الفاعل على حسب السّماع ك (حَسَن) و(صَعْب) و(شديد)**»[33]، فلها صيغ عديدة تصاغ من "الثّلاثيات المجرّدة" على تعبير "السّكاكي"[34] منها: فَعِيل، وفَعَّال، ومِفْعَال، وفَعُول، وأَفْعَل[35]، منها أيضاً: فَعَل كبطل وحَسَن، وفَعْل كحُلْو ومرٌّ[36]. وهناك صيغة (فاعل) و(مفعول) بشرط أن تحمل معنى صفة ثابتة في الإنسان حتّى تدخل ضمن باب

---

[30] كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص254.

[31] الديوان، ص 165.

[32] عبد اللطيف حني، سيمياء الشوق والحنين للأماكن المقدّسة في الشعر الشعبي الجزائري —ديوان المنداسي أنموذجا-، محاضرات الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنّص الأدبي"، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد6، 18-19-20 أفريل 2011م ، ص256.

[33] ابن الحاجب، الكافية في النحو والشافية في علمي التصريف والخطّ، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، ص 41.

[34] ينظر، السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 98.

[35] ينظر، ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح: محمد كامل بركات، ص 136.

[36] ينظر، أبو عثمان المازني النحوي البصري، المنصف شرح الإمام أبي الفتح عثمان بن جني النحوي لكتاب التصريف، تح: إبراهيم مصطفى، 18/1، 19.

"الصّفة المشبّهة" مثل: صابر ومحمود، كما يوجد صيغ مشتركة مع صيغ المبالغة مثل: فَعِيل، وفَعُول، ومِفْعَال، لكن الفرق هو وجود معنى دال على صفة في الإنسان لازمة به وليست طارئة تتغيّر مع الوقت. تعدّدت صيغ الصفة المشبهة الدّالة على دوام الصفة واستمرارها، فنجد الصيغ التالية:

أ/ فاعل:

قال الشاعر مستغفرا الله بعدما رآه من الذين ينافقون حوله: [الطويل]

سَأَقْصِدُ وجْهَ الحقّ في كُلِّ وُجهَةٍ   وَحسبِي مِنَ الخَلْقِ الذي هو **خَالِقُ**

وَأَسْتَغْفِرُ اللهَ العَظيمِ لجمْعِنَا   وَيعلَمُ ربِّي أنَّ قوْلي **صَادِقٌ**[37]

عمد الشّاعر في البيتين الشعريين إلى استعمال صيغة فاعل الدّالة على صفة ثابتة وهي (خَالِقُ– صَادِقٌ) من الفعل (خلق – صدق). وقصد من ذلك إلى المبالغة في الصّفة المترسّخة؛ حيث يعدّ الله تعالى خالق البشريّة ومصوّرهم فهو من سيتولّى حساب خلقه وعليه يتوكّل وهذا طريق الحقّ، كما أنّ الشّاعر يؤكّد في النّهاية على صدق كلامه المطابق للحقيقة والخالق يعلم ذلك وبه يستغفر من كلّ خطأ.

ب/ فعيل:

في غرض النّقش في الخشب الخاص بقصر الحمراء، راح يتحدّث عن الصّانع فقال: [الكامل]

فُقْتُ المصَانِعَ والصَّنَائِع كُلَّها   وَاللهُ بالصُّنْعِ **الجَمِيلِ كَفِيلُ**[38]

يبدو أنّ الشّاعر قد استخدم صيغة (فعيل) للصفة المشبّهة في قوله (جَمِيل –كَفِيل) المشتقة من الفعل (جَمُل –كَفُل). ويرمي "ابن زمرك" من ذلك إلى تعظيم الصّانع الذي نقش القصر فصبّ كلّ جهده فيه ليُنتج صوراً جميلةً دائمةً تستمرّ بهاءً وحُسناً. كما أنّه يقصد إلى تعظيم الخالق الكفيل بعباده والضّامن لاحتياجاتهم بصفة ثابتة كونه جبلهم بالمواهب مثل هذا الصّانع الذي أبدع في تجميل القصر بفضل موهبته التي زرقه الله بها وتكفّل به.

[37] الديوان، ص 220.

[38] الديوان، ص 307.

ج/ فعُول:

يقول في انقضاء الشّباب واستفائه الوصال بمن يهوى، حتى أنه عند تذكّره استبكى جفونه لعدم النّسيان: [الطويل]

وَرَاحَ **خَفُوقَ** القلبِ مِثْلي كأنَّما بِبَرقِ الحمَى مِنْ لَوْعَةِ الحُبِّ مَا بِيَا[39]

الظّاهر توظيف صيغة أخرى للصفة المشبهة وهي (خَفُوقَ) على وزن (فعوُل) من الفعل (خفق). وقصد من ذلك إلى توضيح شدة ألمه بسبب الحبّ البعيد ولوعته التي أحرقت قلبه هوًى والتي صارت دائمة في حياته، كاستمرار خفوق القلب ونبضه المتواصل واضطرابه الرّاسي، حتّى صار «**يحسّ القارئ أنّها صادرة عن عاطفة صادقة وعن قلب مرهف معذّب، ذاق لوعة الحبّ، واكتوى بنيرانه**»[40].

د/ فُعَّال:

يقول في ضيفه الطّاعم الكاسي وعن مجلس الرّحمة: [الطويل]

حَنَانَيْكَ مهما جِئتَ مَجْلِسَ رحمةٍ وقدْ حُفَّتِ الأمْلاَكُ مِنْهُ **بجُلاّسِ**[41]

عمد "ابن زمرك" إلى اللّجوء إلى صيغة (فُعَّال) لفظة (جُلاّسِ) من الفعل (جلس). ورمى من ذلك إلى التّهكّم بأصحاب مجلس الرّحمة الذي يأتيه الضيوف ليجد الزّعماء كثيري الجلوس والقعود الدائميْن حتى حُفَّت منهم الدّيار.

ه/ فَعَل:

في أثناء ذكره للقوم القُدُم الذين آوَوه في ظلّهم وصانوه في كنفهم قال: [البسيط]

يَا جِيرَةَ الحيِّ في أَيَّامِنَا القُدُمِ مِنْكُمْ عَرَفْنَا ذِمَامَ المجْدِ و**الكَرَمِ**[42]

عمل "ابن زمرك" على استخدام الصفة المشبهة في صيغة (فَعَل) في لفظة (الكَرَم) المشتقة من الفعل (كَرُمَ). ويقصد من ذلك إلى المدح بالقوم وتخصّصهم بصفة الكرم والعطاء الدّائم في حياتهم أثناء تعاملهم مع الغير، وهي من شمات الأجداد القُدُم ومنهم تعلّموا هذا العهد والعادة حتى عُرفوا بالرّفعة المجيدة والخير العميم.

---

39 الديوان، ص 520.

40 فوزي عيسى، الشّعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص343.

41 الديوان، ص 210.

42 الديوان، ص 348.

و/ **فُعْل**:

وأثناء وصفه للمنصور قال: [الطويل]

رَفَعْتَ لِوَاءَ **الحُسْنِ** تغزُو قُلوبَنَا فكَمْ مَعْقَلٍ منْها بلَحْظِكَ يُفْتَحُ[43]

الشّاعر وظّف صفة مشبهة من خلال صيغة (فُعْل) في قوله (حُسْن) المشتقة من الفعل (حَسُنَ). وقصد منها إظهار جمال ممدوحه والإعلاء به كونه عُرِف بحسنه الثّابت فيه وحاول احتلال قلوب رعيّته حتى فُتِحت له. كما يرمي ضمنيًّا إلى تبيين مدى قوة ممدوحه في تحقيق الانتصارات، وفي سياق مبالغة أظهر أنّه بمجرّد إرساء لواءه المعروف في الأندلس التي سُمّيت بـ (الجنّة العربية الضائعة، أو الفردوس الأرضي المفقود، أو موتيقة)[44] تُفتح المعاقل وتنشرح الملاجئ بحركة عينه ولحظه.

4. صيغ المبالغة:

يستخدم المبدع في إنتاجه ألفاظاً مشكّلة على وزن "**صيغ المبالغة**" التّي تُعدّ بمثابة «**أسماء تشتق من الفعل الثّلاثي اللاّزم أو المتعدّي للدلالة على معنى اسم الفاعل مع تأكيد المعنى، وتقويّته، والمبالغة فيه، ومن ثمّ سميّت صيغ المبالغة**»[45]. يشمل هذا الفرع من المشتقّات مجموعة من الأوزان منها القياسيّ ومنها غير القياسيّ[46]، والتّي نُعنى بها هو النّوع الأوّل التّي تتمثّل في: فَعَّال نحو: قرَّاء وأكَّال. وفعيل، نحو: سَمِيع وقدير. وفَعُول، نحو: صبُور وأكُول. وفَعِل، نحو: حَذِر وفَطِن. ومِفْعَال، نحو: مِعطاء ومِقدام[47]. وكان حضور هذه الصيغة قويّ في المدونة فنجد الصّيغ التّاليّة:

أ/ **فَعَّال**:

وفي ذكر لخلق الله وإبداعه قال "ابن زمرك": [الطويل]

وَكُلُّ جَمَالٍ في الوُجودِ فإنَّهُ عَلى الفَاطِر **الخَلاَّقِ** سُبْحانَهُ دَلاَّ[48]

---

[43] الديوان، ص 311.

[44] اعتدال عثمان، إضاءة النّص قراءات في شعر أدونيس، سعدي يوسف، أمل دنقل، محمود درويش، عبد الوهاب البيّاتي، محمد عفيفي مطر، أحمد عبد المعطي حجازي، دار الحداثة، للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1988م، ص10، 12، 33.

[45] إميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، عالم الكتب، ط1، بيروت، 1993م، ص 128، 129.

[46] الأوزان غير القياسيّة كثيرة منها: تفعال، وفعّالة، وفُعال، وفاعلة وغيرها ينظر، نفسه، ص 129.

[47] ينظر، نفسه، ص 129.

[48] الديوان، ص 250.

لجأ الشّاعر إلى توظيف صيغة المبالغة (فَعَّال) في لفظة (خَلاَّق) من الفعل (خلق). ورمى من ذلك إلى تعظيم المولى سبحانه وتعالى بصيغة المبالغة "خلاّق" كونه كثير الإبداع والخلق في شتّى أنواع المخلوقات وأنّ الجمال الطّاغي في الوجود هو من قدرته القويّة الخلاّقة.

ب/ فَعِيل:

استطرد "ابن زمرك" في مدح ممدوحه "الأمير محمد"، وبيّن أنّه يسهر اللّيالي في تشكيل نَظْم دُرريّ له فقال مُنْشِدًا: [الطويل]

وَلاَحَ عمُودُ الصُّبْحِ مثْلَ انتِسَابِهِ رَفعْتُ عليَهِ **للمدِيحِ** المبَانِيَا[49]

يظهر هنا استعمال خاصية أسلوبية صرفيّة تتجلّى في صيغة المبالغة (فعيل) في لفظة (مدِيحِ) التي اشتقت من الفعل (مدح). وقصد منها ضمنيًّا الافتخار بنفسه لأنّه كثير المدح بأميره ثمّ راح يتفنّن في ذلك حتى يُعلي من شأنه ويُباهي به، فعند طلوع الصّباح كان قد أنهى الشّاعر مدحه المتميّز بمضمون شامخ يرفعه كالمباني الشّاهقة.

ج/ فَعُول:

وأنشد متغزّلاً في مُعذّر من ناحية قامته ووجنته: [الطويل]

أَرَى الحُبَّ يَستَهوِي النُّفُوسَ رشَادَها فَسِيَّانِ فيهِ عَالِمٌ و**جَهُولُ**[50]

نلحظ ورود صيغة المبالغة في لفظة (جَهُولُ) المصاغة من الفعل (جهل) وفق وزن (فعول). وقصد الشّاعر من توظيفه إظهار مدى قوة الحبّ وتأثيره حتى على الجاهل الذي لا يُدرك شيئاً وكثير عدم المعرفة. فهذا الصّنف يتأثّر ويهوى شأنه في ذلك شأن العالم فهما متساويان في هذه المشكلة المشاعريّة، لأنّها تستهوي نفوسهما وتغويهما عن طريقهما المستقيم ليقعا في لوعتها، كما حصل للشّاعريْن "قيس" و"جميل".

5. اسم المكان:

سمّي هذا المظهر باسم المكان لأنّه يحمل دلالة المكان والموقع ويُصاغ «**ممّا مضارعه مفتوح العين أو مضمومه، وهو على (مَفْعَل) نحو: مَشرَب ومَقتَل ومَرمَى. ومن مكسورها على (مَفْعِل) نحو:**

[49] الديوان، ص 521.

[50] الديوان، ص 342.

مَضرِب»[51]. هذه الصّياغة تكون للفعل الثّلاثي، أمّا غير الثّلاثي المجرّد فيكون على لفظ اسم المفعول[52] غير الثّلاثي مثل: مُسْتَوْدَعٌ. والفائدة من هذه الأبنية هو تحقيق «**الإيجاز والاختصار وذلك إنّك تفيد منها مكان الفعل وزمانه ولولاها لزمك أن تأتي بالفعل ولفظ المكان والزّمان**»[53].

وظّف "ابن زمرك الأندلسي" شكلاً آخر من خصائص الأسلوب الصّرفي، والمتمثّل في اسم المكان، فنجد:

أ/ مَفْعَل:

حيث قال مُستذكرًا أيّام الصّبا ومُشتاقًا لها: [السريع]

أَيَّامَ كُنَّا والصِّبَا **مَرْتَعٌ** وَ**مَلْعَبُ** الأُنْسِ رَحِيبُ الفَضَا[54]

الواضح في البيت الشّعري ورود اسم المكان في لفظتي (مَرْتَعٌ-مَلْعَبُ) بصيغة (مَفْعَل) بفتح عين الميزان المشتقة من الفعل الثّلاثي (رتع – لعب). ورمى من هذا التّوظيف تبيين شدة شوقه لموضع الصّبا والشّباب ولهفته له؛ حيث كان عمره الصّغير سبباً لولوج عالم التّجوال والارتياع من مكان لآخر، إضافة لذلك كان مصدرًا للّهو واللّعب في فُسحة الأنس الواسعة والأُلفة بين أصحابه، لكن هذا الشّباب ولّى وبدأ «**يتلاشى ضوؤه ويتكدّر فرحه، فتتدجّى أنوار يومه [...] لينفرد الشاعر من جديد في وحشته المضاضة ويغرق في خضم همومه ولجّ سقمه وأمواج أساه**»[55] بسبب بروز صُبح الشّيب المضيء.

ب/ مَفْعِل:

يقول في بناء شيخه "الخطيب أبا عبد الله بن مرزوق رحمه الله" لزاوية الولي "ابن جار الله" الذي ينتسب إليه "ابن مرزوق" وكان من شيوخ الصّوفية في عصره، الذي يستقبل فيها النّاس ويقرّبهم فيتعبّدون فيها[56]: [الطويل]

سَيَرْضَى وَلِيُّ الله رَعْيَ ذمامِهِ وَيُرضيكَ عنهُ اللهُ في **مَوْقِفِ** الحشْرِ[57]

---

[51] ابن الحاجب، الكافية في النحو والشافية في علمي التصريف والخطّ، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، ص 67، 68.

[52] ينظر، السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 98.

[53] ابن يعيش النّحوي، شرح المفصّل، 107/6.

[54] الديوان، ص 206.

[55] كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص69.

[56] ينظر، الديوان، ص 295-296.

[57] الديوان، ص 296.

نلحظ في البيت الشّعري توظيف اسم المكان في صيغة (مَفْعِل) بكسر عين الميزان في لفظة (مَوْقِف) المشتقة من الفعل الثّلاثي (وقف). وقصد من ذلك إلى التّذكير بالموضع الذي يقف فيه النّاس عند جمعهم وحشدهم في يوم الحشر؛ حيث ستطيب نفس ولي الله وسيرضى لحفاظه على الوعد والعهد ببناء زاوية له، حتى يَرضى عنه الله موضع الحشر حسب رأيه.

ج/ صيغة الفعل غير الثلاثي:

ففي أثناء مدح ممدوحه ذكر مبانيه الجميلة حتى قال فيها: [الطويل]

فَكَمْ فِيه للأَبْصَارِ مِنْ **مُتَنَزَّهٍ** تُجِدُّ به نَفْسُ الحلِيمِ الأَمَانِيَا[58]

استعمل "ابن زمرك" صيغة اسم المكان (مُتَنَزَّه) المشتقة من الفعل غير الثلاثي (تنَزَّه)، حيث تمّتْ زيادة ميم مضمومة وفتح ما قبل الآخر. وقصد من هذا التّوظيف إلى تبيين موضع التعجّب الكبير من شدّة روعة المباني الأندلسية والذي تاهت فيه العين وراحت الأبصار تتنزّهُ وسط الأشكال البديعة والزّخرفات النّقشيّة، حتى تبعث في نفس المتسامح الحليم أحلاماً وأمانيا.

6. اسم الزّمان:

مفهوم هذا النّوع الاشتقاقيّ هو التّعريف ذاته لاسم المكان فقط الفرق هو في الدلالة لا الصّياغة التي هي (مَفْعَل ومَفْعِل) للثّلاثيّ واسم مفعول في غير الثّلاثيّ؛ فإذا كان معنى البنية يدور في حقل الزّمن فهو "اسم زمان" مثل: مَشْرِق ومَغْرِب ومَوْعِد. وإذا كانت دلالة الصياغة في مفهوم المكان فهي "اسم مكان".

من بين المشتقات التي ضمّنها الشّاعر في مدونّته "اسم الزّمان"، لكن بشكل قليل، وهي في الصيغة التّالية:

- **مَفْعِل**:

قال الشّاعر فيمن يحسده للمكانة عند صديقه حتى راحوا يترقّبون أوقات اللّقاء: [الطويل]

وعَدَّتْ لقاءَ السُّحْبِ عيدا و**مَوْسِمًا** لذاك اغتدَتْ بالزَّمْرِ تُلهي الغوادِيَا[59]

[58] الديوان، ص 522.

[59] الديوان، ص 524.

الشّاعر استعمل صيغة لاسم الزّمان وهي (مَفْعِل) بكسر عين الميزان في لفظة (مَوْسِم) المشتقة من الفعل الثلاثي (وسم). ورمى من توظيفه إلى إجلاء نوع الزّمن الذي يكون فيه اللّقاء؛ فهو موسم يقع مرّة في سنة كأنّه عيدٌ. لذلك راح المترقّبون في كلّ وقت الغداة ينفخون المزمار للفت انتباه الغوادي وإلهاء العائدين والرائحين لذلك اللّقاء الموسميّ.

ويقول في كتّاب مولاه الخليفة "أحمد": [الطويل]

فَواللهِ لوْلا **مَوْعِدٌ** يَومُهُ غَدٌ لوَاجَهَكُمْ مِنّي على مَطْلَبِي العَتْبُ[60]

يبدو هنا ورود لفظة اسم الزّمان (مَوْعِد) لصيغة (مَفْعِل) بكسر عين الميزان، المشتقة من الفعل الثّلاثي (وعد). وقد قصد من استخدامه إلى تأكيد وقت اللّقاء وتحديد موعده الذي كان في الغد؛ وما زاد تأكيده هو القسَم بحلول ذلك الزّمن حتى يجتمع بهم، فلو لم يكن غدًّا لحمل نفسه على عتابهم وبشدّة.

ثانياً: خصائص الأسلوب في المصادر:

مثلما تُعدّ "المشتقات" من الأبواب المهمّة في علم الصّرف نجد أيضاً باب "**المصادر**" بأنواعها قد احتلّت حيّزاً كبيراً وتفرّعت لفروعٍ كثيرة، فالمصدر هو «**اللّفظ الدّال على حدث مُجرّداً عن الزّمان، متضمّناً أحرف فعله لفظاً نحو: عَلِمَ عِلْماً، أو معوّضاً مما حُذِف بغيره، نحو: وَعَدَ عدَةً**»[61]. كما أنّه عبارة عن «**اسم الحدث الجاري على الفعل. وهو من الثّلاثيّ سماع، ومن غيره قياسيّ**»[62]؛ فيظهر هنا أنّ المصادر نوعان: **السّماعيّة والقياسيّة أو الثّلاثيّة وغير الثّلاثيّة**، فالنّوع الأوّل صيغه «**كثيرة غير مظبوطة، ولكن الغالب على مصدر المفتوح العين إذا كان لازماً: فعول، نحو: الرّكوع، والسّجود**»[63].

وقد حاول العلماء ضبط بعضٍ منها بالاعتماد على دلالتها فمثلاً "دلالة المرض" يكون في (فُعال) نحو (صُداع وزُكام)، و"دلالة الاضطراب" تكون في (فعلان) نحو (غليان وهيجان)، ودلالة اللّون تكون في صيغة (أفعل) نحو (أحمر وأصفر) وغيرها. وهذه المصادر هي "**سماعيّة**" تدرك بالقراءة والمطالعة

60 الديوان، ص 370.

61 الأصل (وَعَدَ) وهو جائز، وقد حذفت الواو، وعوّض منها بالتّاء. إميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، ص 239.

62 ابن الحاجب، الكافية في النحو والشافية في علمي التصريف والخطّ، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، ص 40.

63 السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 95.

ذلك أنّ «**المصدر المسموع عند العرب الفُصحاء، ويُطلق غالباً على المصدر الذي يُسمع خارجاً عن الوزن القياسيّ، وهو يُحفظ ولا يُقاس عليه**»[64].

أمّا بالنسبة للنّوع الثّاني وهو يخصّ "**المصادر القياسيّة**" لأنّ «**كلّ فعل زاد على ثلاثة فله مصدر مقيس لا يتوقّف في استعماله على سماع**»[65] وهو بدوره له فروع تكمن في: المصادر الرّباعيّة، المصادر الخماسيّة، والمصادر السّداسيّة، ولكلّ منها أوزانها القياسيّة المحدّدة والمضبوطة وفق شروط باعتبارها «**المصدر الذي يجري على القياس أي سنن العرب في كلامها، فتقاس عليه الأفعال**»[66].

في هذا الجانب من الفصل تعرّض "ابن زمرك الأندلسي" إلى المصادر بكثرة وعلى اختلافها لا سيما المصدر الأصليّ، المصدر الميمي، المصدر الهيئة، المصدر المرّة، والمصدر الصّناعي.

1. المصدر الأصليّ:

هذا النوع من المصادر له أوزان دقيقة ومضبوطة ويدلّ على معنى مجرّد غير مقيّد وحدثه مطلق. منها:

أ/ المصدر الرّباعي:

استخدم الشّاعر في مدونته هذا الشّكل الصّرفي الذي يُصاغ من الفعل الثّلاثي المزيد بحرف واحد (رباعي). فنجد:

- **إفْعَال:**

هذا المصدر يكون من الفعل الرّباعي (أفعل) بتحويله إلى (إفْعال) «**بسكون الفاء بعد همزة مكسورة، وثبوت العين من بعدها ألف**»[67]، نحو: أكرمَ إكْرام[68]، وأخرجتْ إخراجاً[69]. حيث قال الشّاعر في وصف الحاضرين بعد الرّجوع من وجهة الصّيد والتّأهّب للسّفر لمراكش: [الكامل]

---

[64] إميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، ص 244.

[65] المرادى، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تح: عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، ط1، (د.ب)، المجلد 1، 2001م، ص 865.

[66] إميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، ص 245.

[67] السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 95.

[68] ينظر، ابن الحاجب، الكافية في النحو والشافية في علمي التصريف والخطّ، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، ص 67.

[69] ينظر، سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 78/4.

فَاللهُ يُمْتِعُنَا بِطُول بَقَائِهِ   في عِزِّ مُلْكٍ دَائِمِ **الإِقْبَالِ**[70]

الملاحظ توظيف "ابن زمرك الأندلسي" لصيغة من صيغ المصدر القياسي الرّباعي (إِقْبَال) على وزن (إِفْعَال) المستخرج من الفعل الثّلاثي المزيد بحرف هو "الهمزة" (أَقْبَل) بوزن (أَفْعَل). ورمى من ذلك إلى إبراز حبّه الشّديد للإقبال الدّائم والحلول المستمرّ لقوّة الملك وعزّه العظيم، لأنّه يتمتّع ببقائه ويسرُّ بطول مكوثه.

وبوصفه للقصور الأندلسيّة والنّقوش المعماريّة أنشد قوله: [الكامل]

فَانْظُرْ بِأَنْدَلُسٍ بيُوتَ قُصُورِهَا   ولأَهلِهَا **الإِتْقَانُ** والتّحْصِيلُ[71]

في هذا البيت الشّعري وظّف الشّاعر مصدر (إِفْعَال) في قوله (إِتْقَان) المصاغة من الفعل الرّباعي (أَتْقَن) بوزن (أَفْعَل). وقصد منه إلى المفاخرة والاعتزاز لحذق أهل الأندلس في إتقانهم لصناعة البيوت الزّاهية وإحكامهم بناء القصور ذات الهندسة المعمارية البديعة.

- **تَفْعِيل:**

يُصاغ هذا المصدر من الفعل الرّباعيّ (فعّل) وهذا ما أشار إليه "**سيبويه**" فقال: «**وأمّا فَعَّلْتُ فالمصدر منه على التّفعيل [...] وذلك: كسّرته تكسيراً**»[72]، ونحو: قدّس تقديساً، وكلّم تكليماً[73].

كان لغرض النّقوش على خشب الأبواب والطيقان والسّقوف مكان في ديوانه، فأنشد في قصر الحمراء الذي جعل ما فيها لا مثيل له: [الكامل]

قَصرٌ تقَاصَرتِ المدَارِكُ دُونَهُ   فيَحَارُ فيه الوَهْمُ و**التَّخْيِيلُ**

هَيْهَاتَ ما كِسْرَى وما إيوَانُهُ   لا يَستَوِي **التَّوْحِيدُ** و**التَّضْلِيلُ**

قَدْرُ المعَالِمِ قدْرُ مَنْ قَدْ شَادَهَا   فَإِذًا لِيَ **التَّقْدِيمُ** و**التَّفْضِيلُ**[74]

في هذه المقطوعة يتعدّد المصدر القياسي الرّباعي في قوله (تخييل – توحيد – تضليل – تقديم – تفضيل) على وزن (تفْعيل) المصاغة من الفعل الثّلاثي المزيد بحرف مضعّف عين الميزان، فأصله (خيّل

70 الديوان، ص 303.

71 الديوان، ص 307.

72 سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 79/4.

73 ينظر، المرادي، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تح: عبد الرحمن علي سليمان، ص 865.

74 الديوان، ص 306.

– وحّد – ضلّل – قدّم – فضّل). ويرمي "ابن زمرك" من هذا الاستعمال الصّرفي إلى تعظيم قصر الحمراء والافتخار به وكذا التّباهي بجماله المعماري، لأنّه يجعل ناظره يسبح في خيالات وأحلام وهميّة كونه بعيد المنال ومتضائل المدارك. كما أنّه لا يُقارن بإيوان كسرى وقصره فهو –قصر الحمراء– رمز للتّوحيد والإسلام لا لضياع البشريّة وتضليلها كما هو عند كسرى «**إنّ فخر ابن زمرك وإعجابه ببيئته الملوكيّة المتحضّرة جعلته يسخر من إيوان كسرى على عظمته، ويزهو في الوقت ذاته بقصور غرناطة وأهلها**»[75]. لذا يتقدّم الشّاعر "ابن زمرك" ويتفضّل في الإشادة بالقصر والرّفع من قدر هذا المِعْلَم فمن تغنّى به يُعدُّ جليلاً بصيراً.

ب/ المصدر الخماسي:

وهو الفعل الثّلاثيّ الذي زيد فيه حرفان فيكون خماسيّا. ففي هذا اللّون الصّرفي نعثر على:

- **اِفْتِعَال:**

يُشتق هذا النّوع من «**كلّ ماضٍ أوّله همزة وصل بكسر ثالثه وزيادة ألف قبل آخره**»[76] الذي هو (افتعل) ومصدره (افْتِعَال) وذلك نحو قولك: انطلقتُ انطلاقاً[77]. وعند "ابن زمرك" نراه كتب عن قوس طاق في أحد المناظرات: [الخفيف]

يَا نَسيمًا يَهُبُّ عندَ الصَّبَاحِ   راحَةُ الصَبِّ فِي **انتِشَاقِ** الرِّيَاحِ

جُرَّ ذيْلاً على السَّبِيكَةِ ليْلاً   ثُمَّ صَافِحْ مُنَادِمي فِي **اصْطِبَاحِ**

وَالتَمَحْ مِنْ مَحاسني وَجَمَالي   مَا يُنِيلُ النُّفُوسَ كُلَّ **اقْتِرَاحِ**[78]

المقطوعة ضمّنت مصدراً خماسيّا في قوله (انتِشاق – اصطِباح – اقتِراح) على وزن (افْتِعال) المصاغة من الفعل الثّلاثي المزيد بحرفين (انتشَق – اصطبح – اقترح). وقصد الشّاعر من ذلك إلى المبالغة في إبراز مدى جمال الزّخرفة الأندلسيّة والنّقوش الفريدة من نوعها؛ فالذي يقف تحتها يشعر

---

[75] سعد محمد العزايزة، شعر النّقوش عند ابن زمرك الأندلسي دراسة موضوعية فنيّة (دراسة)، ص14.

[76] ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح: محمد كامل بركات، ص 206.

[77] ينظر، سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 79/4.

[78] الديوان، ص 308.

بطمأنينة الصبِّ «**التي تسكن قلب المؤمن، ورغبة في دوامها بحثًا عن لحظات الهدوء**»[79] من جهة، وراحة المشتاق أثناء استنشاق الهواء وجذبه إلى أنفه كلّ ذلك عند الصباح من جهة أخرى. وبعدها يُجالس منادميه ويتناول طعامه وشرابه عند الاصطباح، وهذا يستدعي التّأمّل بنظرٍ خفيفٍ في محاسن القوس وجماله، فتغري النّفس على الكلام وإبداء الرّأي وتقديم الاقتراحات.

- **تَفَعُّل:**

هذا الوزن يُشتقّ من «**كلّ ماضٍ أوّله تاء المطاوعة أو شبهها بضمّ ما قبل آخره**»[80]، فيكون من (تفَعّل) صيغة (تَفَعُّل) وذلك في قولك: تكلّمتُ تكلُّماً[81]. ففي أثناء شكر الشّاعر نعم مولاه عليه قال: [الكامل]

عَلَّمْتَ أَرْبَابَ المَدَائِحِ نَظْمَهَا كَ**تَعَلُّمِ** التِّلْمِيذِ مِنْ أُسْتَاذِهِ[82]

وقال في مُخاطبة الشيخ القاضي "أبي جعفر بن فكرون": [الطويل]

لَك الخيرُ قدَ أنَسَيْتَ ذكرَ التَعَاوِذِ بفاتِحةٍ قَامَتْ مَقـــامَ **التَّعَوُّذِ**
كَأنَّ لِسَانَ الشِّعْرِ قَال لكَ احْتَكِمُ فَدعْ عنْك أَبْكارَ المعَارِفِ أو خُذِ[83]

في هذه الأبيات استعرض "ابن زمرك" لصيغة من صيغ المصدر الخماسي (تفَعُّل) في قوله (تعلُّم – تعوُّذ) المصاغة من الفعل الثّلاثي المزيد بحرفين بوزن (تَفَعَّل) أي (تَعَلَّم – تعوَّذَ). وقصد من البيت الأوّل إلى الافتخار بصاحب نعمته الذي تميّز بجوده كغيث السّحاب، فصفاته النّبيلة دفعت إلى تعلُّم الشّعراء المدح والثّناء لأجل نظم الشّعر أكثر وتأليفه، فصار ممدوحه أستاذهم يغريهم للتعلّم كأنّهم تلاميذ كون المديح «**في القصيدة العربيّة هو الوثيقة الباقيّة الدّالة على ما كان في العرب من كرم الشّمائل والخصال**»[84]. أمّا البيت الثّاني فيقصد من توظيفه للصيغة الصرفيّة (تفعُّل) إلى الإعلاء بصاحبه

[79] آقطي نوال، الانزياح وأزمة التّشظّي بين المركز والهامش في شعر محمد العيد آل خليفة، مجلّة قراءات، مخبر وحدة التّكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 5، أكتوبر 2013م، ص170.
[80] ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح: محمد كامل بركات، ص 206.
[81] ينظر، سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 79/4.
[82] الديوان، ص 304.
[83] الديوان، ص 318-319.
[84] قاسم القحطاني، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ص48.

وتعظيمه، فلكونه كذلك أنسى مصاحبه التعوُّذ بالله من الشّيطان الرّجيم حتّى بسورة الفاتحة. لأنّه جذب أنظار أرباب البيان بلسانه الشعري فتذكّر الشّاعر ذلك متأخراً ودعا له بأن يعيذه من شرور الحسّاد.

ج/ المصدر السّداسي:

هو الفعل الثّلاثيّ الذي زيد فيه ثلاثة أحرف فصار سداسياً. وهنا نتمكّن من العثور على الوزن التّالي:

- **اسْتِفْعَال:**

لهذه الصيغة الطّريقة ذاتها التّي يُصاغ منها المصدر (إِفْعَال وافْتِعَال) فيكون فعله (اسْتَفْعَل) «**فالمصدر استفعال [...] وذلك قولك: اسْتَخْرَجْتُ اسْتِخْرَاجاً**»[85]، ونحو: اسْتَعْوَذ اسْتِعَاذَ التي أصلها اسْتِعْوَاذ[86].

استطرد "ابن زمرك" في النّسيب بمحبوبه الرّومي غير العربي، كونه أجمل من البدر بل هذا الأخير يغار منه، ووصف بسمته اللّؤلؤيّة إلى غاية قوله: [الكامل]

لا تَعجَبُوا أنَ رُمْتُ رشْفَ سُلافَةٍ مِنْ ثَغْرِهِ فالرُّومُ منْ أَسْلافِهِ

يَا غُصْنَ آسٍ قَدْ تَفَتَّحَ زَهرُهُ في ثَغْرِهِ فَزَهَاهُ في **اسْتِشْرَافِهِ**

مَا ضَرَّ قدَّكَ وهْو لَدْنٌ نَاعِمٌ لَوْ مَالَ للمُشْتَاقِ في **اسْتِعْطَافِهِ**[87]

يبدو في المقطوعة ورود المصدر السّداسي (اسْتِفْعَال) في قوله (اسْتِشْرَاف –اسْتِعْطَاف) المصاغة من الفعل الثلاثي المزيد بثلاثة أحرف (اسْتَفْعَلَ) في (اسْتَشْرَفَ – اسْتَعْطَفَ). وقصد الشّاعر من ذلك إلى التّعجب من جمال هذا الرّومي؛ حيث يشعر بالسّعادة والانتشاء والاستشراف والتّفاؤل كلّما رفع بصره لينظر إليه أثناء ابتسامه وبروز أسنانه التي بها تتفتّح الأزهار وتزهو. كما يطلب منه في البيت الثّاني أن يستجيب لاستعطاف المشتاق الرّاغب لتوسّلاته وطلباته للعطف فذلك لن يضرّ ثوبه النّاعم واللّيّن

[85] سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 79/4.

[86] ينظر، المرادى، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تح: عبد الرحمن علي سليمان، ص 865.

[87] الديوان، ص 346.

«فالمشاعر الرّقيقة هي التّي سيطرت على هذه الأبيات، ويظهر التوسّل واضحاً عند ابن زمرك، وكأنّه أمام فعلة كبيرة يريد المغفرة والصّفح عنها»[88].

2. المصدر الميمي:

يتميّز "المصدر الميميّ" باسمه الخاصّ بسبب تقدّم حرفِ ميمٍ زائدةٍ مفتوحةٍ كما أنّه يدلّ على ما يدلّ عليه المصدر العادي[89]، ويجيء المصدر من «**الثّلاثيّ المجرّد أيضاً على (مَفْعَل) قياساً مُطّرداً ك (مَقْتَل) أو (مَضْرَب) ومن غيره جاء على زنة المفعول ك (مُخرَج) و(مُسْتَخْرَج)**»[90]، أمّا إذا كان الفعل «**مثالاً وفاؤه تحذف في المضارع، فإنّ مصدره الميميّ يكون على وزن (مَفْعِل) نحو: وَعَدَ موعِداً، ووقعَ موقِعاً**»[91]؛ فله طريقتان في الصياغة الثّلاثيّ على وزن (مَفْعَل) و(مفْعِل)، وفي غير ثلاثيّ على صيغة اسم المفعول غير الثّلاثيّ بإضافة ميم مضمومة مكان حرف المضارعة وفتح ما قبل الآخر.

فمن بين المصادر التي شملت المدوّنة الأندلسية الخاصّة "بابن زمرك" المصدر الميمي في الأوزان التّالية:

أ/ مَفْعَل:

راح الشّاعر يمدح سلطانه "أبا فارس" بذكر خصاله باعتباره من ملوك غرناطة الذّين احتاجوا «**لهذا الغرض، فكانوا حريصين على جذب الشّعراء، وتحفيزهم على قول الشّعر فيهم وتمجيدهم، ووصف معاركهم وذكر مآثرهم، فاهتمّوا بهم وشجّعوهم**»[92] حيث قال: [الطويل]

أَمَدَّكَ بالنَّفْسِ النَّفِيسَةِ جَاهِدًا وَمَا بعْدَ بَذْلِ النّفسِ فِي الجودِ **مَذْهَبُ**[93]

إلى غاية قوله في القصيدة ذاتها: [الطويل]

وَقْد كُنتَ مَوْلاهَا وغَايَةَ قَصْدِهَا فَأُنْجِحَ مَقْصُودٌ وبُلِّغَ **مَأْرَبُ**[94]

---

88 أيمن يوسف إبراهيم جرار، الحركة الشعرية في الأندلس (عصر بني الأحمر)، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين (رسالة ماجستير)، 2007م، ص196.

89 ينظر، إميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، ص 246.

90 ابن الحاجب، الكافية في النحو والشافية في علمي التصريف والخطّ، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، ص 67.

91 إميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، ص 246.

92 قاسم القحطاني، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ص50.

93 الديوان، ص 160.

94 الديوان، ص 160.

عمد "ابن زمرك" إلى استعمال المصدر الميمي ذو الوزن (مَفْعَل) في قوله (مَذْهَب – مَأْرَب) المصاغة من الفعل الثّلاثي الصحيح (ذَهَبَ – أَرُبَ). وقصد من ذلك إلى الافتخار والاعتزاز بسلطانه لأنّه يحاول استهداف الجود وقصد الكرم، فهو المذهب المبتغى والمبذول من نفسه الطيّبة، كما أنّه لا يتوانى في مساندة رعيّته وبلاده ساعياً إلى دعمهم وجاهداً إلى إمدادهم بالنّفس النّفيسة. وهذا القصد نجده في البيت الثاني، حيث يُعلي الشّاعر من مولاه الذي حكم "مَرينَ" فكسب وفاء رعيّته حتى وصل إلى حاجته وبُغيته وبلغ مَأْربه ليحقق المقصود بنجاح.

ب/ مَفْعِل:

في مدح حاكم "بني مَرين" قال: [الطويل]

وَجَاءتْ جُيوشٌ مِنْ مَرِينٍ أَعِزَّةٌ إذَا مَرَّ مِنها **مَوْكِبٌ** حَفَّ **مَوْكِبُ**[95]

إلى غاية قوله في القصيدة نفسها: [الطويل]

تَقَلَّدَ مِنْهُ عَاتِقُ المُلْكِ صَارِمًا يلِينُ لَهُ مَسٌّ ويَخْشُنُ **مَضْرِبُ**[96]

استعمل الشّاعر مصدراً ميميًّا بوزن (مَفْعِل) في قوله (مَوْكِب – مَضْرِب) المصاغة من الفعل الثّلاثي الصّحيح (وكب – ضرب). وقصد في البيت الأوّل إلى مبالغةِ وتهويلِ جيوش "مَرين" التي مرّت في مواكب ويسيرون في جماعات وكلّهم عزّة ومكانة وتقدير، فالمبالغة تُعدُّ «**وسيلة من وسائل شرح المعنى وتوضيحه، عندما يراد بها مجرّد تمثيل المعنى أو تأكيد بعض عناصره الهامّة**»[97].

ورمى من البيت الثاني إلى إبراز قوّة شخصية مَلِكِه وصرامته؛ فهو يعاقب بخشونة وبقسوة بالضرب لمن يستحق ذلك، ويُليّن اللّمسة ويُسهّلُها عند الضرورة كونه صاحب مُلك فعليه بتحمّل المسؤولية بشدّة وشجاعة.

---

95 الديوان، ص 161.

96 الديوان، ص 161.

97 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، الحمراء، 1992م، ص343.

ج/ مَفْعَلَة:

تحدّث الشّاعر عن الإمام الذي يستعين بالله ويحقق النّصر، فدعاً له بقوله: [الطويل]

عَلَيْكَ سلامُ اللهِ يا مَلِكَ العُلَى		وَلا زِلْتَ تَلْقَاكَ **المَسَرَّةُ** والبِشْرُ[98]

"ابن زمرك" وظّف خاصيّة أسلوبية صرفيّة تتجلّى في صيغة (مَفْعَلَة) للمصدر الميمي من خلال قوله (مسَرَّةُ) فأصلُها (مَسْرَرَة)، المصاغة من الفعل الصّحيح المضعّف (سرَّ). ورمى من ذلك إلى التّعبير عن فرحته وابتهاجه من مَلِكِه؛ فهو سيعيش في فرح مستمّر، ومسرّة عامرة، وبهجة غامرة أثناء حياته، كما سيُواجه وُجوهاً طلقةً جميلةَ البِشْر باعتباره مَلِك العُلى وصاحب رفعة فالله سيعتني به ويحميه. وأكّد ذلك بدعائه له (عليك سلام الله).

ويقول مُجيبا عن لغز في "الشّمس": [السريع]

تَرَكْتُ مِنْ أَوْصَافِهَا جُمْلَةً		**مَخَافَةً** مِنْ أَعْيُنِ الرَّاقِبِينْ[99]

يظهر هنا استعمال مصدرًا ميميًّا بوزن (مَفْعَلَة) في قوله (مَخَافة) فأصلها (مَخْوَفَة)، المصاغة من الفعل المعتلّ الوسط (خاف). ورمي من هذا التّوظيف إلى إجلاء عظمة خالق الشّمس، فعند تدبُّر أعين الرّاقبين وتأمّل فكر الحارسين لها يُحسّون بالمنفعة والمخافة كونها جمعت أوصافاً بثّها الله في كوريّة الشّكل (الشّمس).

3. مصدر الهيئة:

حتّى يُظهر الشّاعر وصفه بقوّة لابدّ من توظيف ألفاظٍ بميزان "**مصدر الهيئة**" الذّي هو يدلّ على «**هيئة حدوث الفعل، وهو لا يُصاغ إلاّ من الفعل الثّلاثيّ على وزن (فِعْلَة)، نحو جلس جِلْسَة المسترخيّ، وأكل إِكْلَة النّهم، ووقف وِقْفَة الأسد**»[100]، فهو يُجلّى هذا المصدر في وزن (فِعْلَة) بكسر فاء الميزان.

[98] الديوان، ص 244.

[99] الديوان، ص 231.

[100] إميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، ص 246.

حيث قال الشّاعر أثناء وصفه لطاق بدار الصَنْعة من "مالقة" مدينة من أعمال "ريّة" سورها على شاطئ البحر بين الجزيرة الخضراء والمرية[101]، وراح يمدح مُلك مولاه والدّين الإسلامي الذّي صانه ودافع عنه بالسّيف ضدّ الأعداء إلى غاية قوله: [الخفيف]

دَامَ فِي **عِزَّةٍ وَرِفْعَةِ** شَانٍ فَائِقًا فِي كَمَالِهِ الخُلَفَاءَ[102]

يبدو من البيت الشعري استعمال مصدر الهيئة في لفظتي (عِزَّةٍ) أصلها (عِزْزَة) و(رِفْعَة) على وزن (فِعْلَة) بكسر فاء الميزان والمصاغة من فعليْ (عزَّ) المضعّف، و(رفع) الصّحيح السّالم. ويقصد من توظيفه إلى تأكيد شأن ممدوحه والرّفع من قيمته، لذا نراه عبّر عن ذلك باشتهار سمعته بالعزّة والغلبة والقوّة ودوام شأنه بالرّفعة وقدر المنزلة. فكلّ هذا جعله جيّداً في حسنه وفائقاً في كماله عن باقي الخلفاء والسّلاطين.

وقال أيضاً في تحيّات الصّباح وهو يفتخر "ببني نصر" و"قصر الحمراء"، مادحاً مولاه بأنّه بدرٌ مُكمّلٌ، ثمّ يُطمئنُ نفسه بأنّه في حفظ الإله ولطفه إلى غاية قوله: [الطويل]

وَدَامَ قَرِيرَ العَيْنِ فِي ظِلِّ **غِبْطَةٍ** وَأُيِّدَ بالتَّخصيصِ مِنْ عَالَمِ الأَمْرِ[103]

يظهر هنا توظيف مصدر الهيئة (غِبطَة) بوزن (فِعْلَة) المصاغة من الفعل الصّحيح السّالم (غبط). ويقصد من استعماله إلى الافتخار والاعتزاز بمولاه، كونه دائم السّرور بما رأى في حياته وقرير العين بغبطته ومسرّته، وسيُؤيَّد بالتّخصيص ويُؤزَّر بحفظ الله يوم القيامة نتيجة أعماله، حسب رأي الشّاعر.

4. مصدر المرّة:

من مظاهر الخصائص الأسلوبيّة الصّرفيّة نجد "**مصدر المرّة**" الذّي يُنشأ للدّلالة على أنّ «**الفعل حدث مرّة واحدة، ويُصاغ من الفعل الثّلاثيّ على وزن (فَعْلَة) نحو: جلس جَلْسَة. وإذا كان المصدر العادي يأتي على وزن (فَعْلَة)، فإنّ مصدر المرّة يُصاغ بالوصف بكلمة (واحدة)، مثل: صيحة واحدة، ويُصاغ من غير الثّلاثيّ بزيادة تاء مربوطة على المصدر العادي، نحو: ابتسم ابتسامة**»[104].

[101] الديوان، ص 239.

[102] الديوان، ص 240.

[103] الديوان، ص 240.

[104] إميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، ص 245.

وبرز هذا النوع من المصدر في ديوان "ابن زمرك الأندلسي"، حيث قال مادحاً خطّ مولاه: [مجزوء الرّمل]

مُسْتَعِينٌ بِالإِلاَهِ زَادَهُ الرَّحْمَانُ **بَسْـطَهْ**

كُلُّ مَا فِيهِ بَدِيعٌ سِيَّمَا إِنْ شُفْتَ **خَطَّهْ**[105]

يظهر في البيتين الشعريين خاصية أسلوبية صرفية تكمن في مصدر المرّة من خلال لفظتيْ (بَسْطَة) و(خَطَّة) أصلها (خَطْطَة)، وفق وزن (فَعْلَة) بفتح فاء الميزان والمصاغة من الفعل الصّحيح السّالم (بسط)، والفعل الصحيح المضعّف (خطّ). ورمى من هذا الاستعمال إلى إجلاء القوّة الإيمانيّة لمولاه التي نتج عنها راحته وسعادته ورفاهيته وبسطته في حياته، كونه دائم الاستعانة بالله والتّوكّل عليه، فضاعف الرّحمان بهجته. كما يقصد في بيته الثّاني إلى المباهاة بخطّ مولاه الذي يعكس شخصيته الفذّة وليس هذا فقط بل كلّ شيء فيه مدهش وبديع.

وقال في استذكار أيّام الشّباب بما فيها من تعاطي الخمرة الحمراء في كأس فضيٍّ، ثمّ طلب التّسارع إلى لذَّات الصّبا: [الطويل]

فَمَا العَيْشُ إلاّ **غَمْضَةٌ ثُمَّ يَقْظَةٌ** فَخُذْ مِنْ لَذِيذِ الحُلْمِ فِيهِ لُبَابَا[106]

وظّف الشّاعر مصدر المرّة في لفظتيْ (غَمْضَةٌ – يَقْظَةٌ) المصاغة من فعليْ (غمظ – يقظ) وفق وزن (فَعْلَة) بفتح فاء الميزان. ورمى منهما إلى تقديم نُصحٍ للشّباب بأن يتداركوا ملعب الصّبا فما العيش إلاّ غفلة ثمّ انتباه، ونوم ثمّ صحوة، وغمضة ثم يقظة وتمرّ بسرعة شديدة لتجد نفسك شيخاً هرماً مشتعل الرّأس شيباً، لذا يدعو لاستغلال الفرصة ولذيذ الحياة بما فيها أحسنها وأفضلها، فالنّصح والإرشاد يعكس «**علاقات صادقة تمتزج بتجارب عميقة، تصدر عن إنسان يتّصف بالحكمة والمعرفة**»[107].

5. المصدر الصّناعيّ:

يُصاغ هذا النّوع من المصادر بطريقة خاصّة حيث يتكوّن من «**الاسم بزيادة ياء مشدّدة بعدها تاء تأنيث مربوطة، ليدلّ على مجموعة الصّفات والدّلائل المعنويّة التّي يُمثّلها هذا الاسم أو يتضمّنها،**

105 الديوان، ص 241.

106 الديوان، ص 251.

107 أيمن يوسف إبراهيم جرار، الحركة الشعرية في الأندلس (عصر بني الأحمر) (رسالة ماجستير)، ص130.

نحو: وطنيّة، عالميّة»[108]. فمن المصادر المستعملة في المدونة المصدر الصّناعيّ بياء مشدّدة وتاء مربوطة (يّة).

ففي مدح "الغنيّ بالله" الذّي عاد من الصّيد، واشتاق الشّاعر له واشتعلت نار صبابته وقدح الشّوق بذكراه قال: [الكامل]

حَنَّتْ إِلَى نَجْدٍ ولَيْسَتْ دَارَهَا وَصَبَتْ إِلَى **هِنْدِيَّةٍ** وَالقَارِ[109]

يظهر هنا توظيف مصدرٍ صناعيٍّ في لفظة (هِنْدِيَّةٍ) بزيادة ياء مشدّدة وتاء مربوطة، أصلها (هند). ورمى الشاعر من ذلك إلى إظهار شدّة شوقه ولهفته بذكر المصدر الصّناعيّ الذي يجسّد عدّة صفات للهنديّة منها؛ بُعد المنطقة عن الأندلس التي تشعل الشّوق والجوى عند الفراق، فيبدو أنّه وظّفها كرمز لطول المسافة والبعد الشديد نتيجة اشتياقه لمولاه الغائب عنه. كما أشار إلى صورة أخرى وهي توق نفسه إلى منطقة نجد المرتفعة رغم أنّها ليست داره وكلّ ذلك نتيجة اشتياقه لمولاه الغائب عنه.

وأنشد عند وصفه للآنسات اللّواتي يشعلن الحبّ في قلوب الرّجال: [الكامل]

يَفْتِكْنَ مِنْ قَامَاتِهَا ولِحَاظِهَا **بِالَمشْرِفِيَّةِ** والقَنَا الخَطَّارِ[110]

في البيت الشّعري يظهر المصدر الصّناعيّ في كلمة (مشْرِفِيَّة) التي أصلها (مشرف). ورمى من توظيفه إلى إجلاء درجة قوّتهنّ في فتك الرّجال بجمالهنّ وقاماتهنّ وملاحظة أعينهنّ؛ حيث وظّف المصدر الصناعيّ تجسيداً لصفات اللّفظة منها التحدّي وقوة السيّف الذي يُجلب من المشارف وهذا ما يظهر عند الآنسات اللّواتي يَجلُبْن الرّجال إليهنّ بحدّة وبقوّة ولو كان الرّجال بعيدين «**لترمين بنابل الحبّ قلوب من يراها، وتسحرهم سحر بابل فيجرحهم سهمها ويثورون لوعة كما لو أنّهم المقبوض عليهم في حرب الحبّ**»[111] ثمّ يطعنونهم في قلوبهم كالسيوف والرّماح.

---

[108] إميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، ص 244.

[109] الديوان، ص 413.

[110] الديوان، ص 414.

[111] مريم أقرين، العدول ومقاصده في ديوان ابن خفاجة الأندلسي، دار نور للنشر، ط1، ألمانيا، 2017م، ص83.

- **الاسم المنسوب:**

في سياق ذكر المصدر الصّناعي نجد الاسم المنسوب موظّفاً في المدونة مؤنّثاً، فأصله ياء مشدّدة قبلها كسرة فقط، نحو: يمنِيّ وشامِيّ[112] لتدلّ الياء على نسبته إلى المجرّد عنها[113]، ويشترط في المنسوب أن يكون مفرداً وليس جمعاً ولا مركّباً ولا مضافاً[114].

وقد تُضاف له تاء التأنيث المربوطة بعد الياء المشدّدة فيُصبح الاسم المنسوب يُشبه المصدر الصناعي، إلاّ أنّ الفرق هو ورود الاسم المنسوب صفةً أو نعتاً، أمّا المصدر الصناعي فيكون غير ذلك، والتاء في الاسم المنسوب دلالة على التأنيث، أمّا المصدر الصناعي فلا تدلّ على التأنيث إنّما هي صيغة شكلية تطلق عامّة للمذكّر والمؤنّث. فمثلا نجد قول "ابن زمرك الأندلسي" في تغزّله للعذار: [الطويل]

عِذَارٌ بَدَا فِي وَجْنَةٍ **قَمَرِيَّةٍ** أَرَانَا كُسُوفَ البَدْرِ والبَدْرُ يُرْقَبُ[115]

يبدو هنا ورود الاسم المنسوب صفة بياء مشدّدة وتاء التّأنيث المربوطة (قَمَرِيَّةٍ) فأصلها في النّسبة (قمريٌّ) المأخوذة من الاسم (قمر). ورمى الشّاعر من توظيفه إلى تبيين مدى إعجابه بالعذار الذي نُسِبَ له جمال القمر المشرق في خدَيْهِ ووجنتيْهِ حتى بدا للغير كسوف البدر بظهور العذار واختفائه. فصار المشاهد يترقّبه أينما حلّ.

وفي قوله عن مولاه الذي جمع بين شمائل أبيه وجده حتى اعتزّ بأفعاله وافتخر بتاجه إلى غاية ذكره: [الطويل]

ولله مِنْهَا بَيْعَــةٌ **نَبَوِيَّـــةٌ** بِهَا اسْتَنْجَدَ الإِسْلامُ وَاسْتَأْمَنَ القُطْرُ[116]

ونعثر هنا أيضا على بيت شعريّ يتضمّن اسماً منسوباً صفةً مختوماً بياء مشددة وتاء التأنيث المربوطة في لفظة (نَبَوِيَّةٌ) وبعودتها للنسبة الأصلية تكون (نَبَوِيٌّ) المصاغة من الاسم (نبيّ). ويرمي من توظيفه إلى الاعتزاز بمولاه الذي عُرف بشمائله الخالصة وإشادة الرّعية به بسبب إغاثته لهم ودفاعه عن الإسلام لذا نَسب له الشّاعر صفة النبويّة لأنّه يتّبع كلّ ما يصدر عن النبيّ محمد صلى الله عليه وسلّم

---

112 ينظر، السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 112.

113 ينظر، ابن الحاجب، الكافية في النحو والشافية في علمي التصريف والخطّ، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، ص70.

114 ينظر، السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 115.

115 الديوان، ص 340.

116 الديوان، ص 285.

فبيعته كانت مُستنجدة للإسلام ومَعِينَة له من جهة، ومن جهة أخرى صارت حاميّة للبلاد ومُستأمنة لهم.

ثالثا: خصائص الأسلوب في الأفعال:

عند الاطّلاع على الكتب الصّرفيّة والدّراسات البحثيّة يظهر أنّ للأفعال مكانة واسعة في التّحليل بشتّى أنواعها وأزمنتها، فالفعل يدلّ على «**اقتران أمريْن أحدهما حدث تعبّر عنه الحروف الأصليّة الثّلاثة ويُلخّصهُ مصدر هذا الفعل والثّاني زمن تدلّ عليه صيغة الفعل إذْ تدلّ فَعَلَ وما كان من قبيلها على المضيّ وتدلّ يَفْعَلُ وشبيهها على الحال أو الاستقبال كما تدلّ عليهما افْعَلْ. وهذا الزّمن الذّي تدلّ عليه الصّيغة عند الإفراد زمن صرفيّ لأنّ الصّيغة بمفردها مفهوم صرفيّ بحت**»[117]، فالفعل يحتوي على الحدث والزّمن المرتبط بنوع الصّيغة الصّرفيّة المنشأة، وللفعل خواص أيضاً إضافة إلى أنّه يحمل «**معنى في نفسه مقترناً بأحد الأزمنة الثّلاثة. ومن خواصه دخول (قد)، والسّين، و(سوف)، والجوازم، ولحوق تاء (فعَلْتُ)، وتاء التّأنيث السّاكنة**»[118]، وهذه الأزمنة الثّلاثة هي: الماضي والمضارع والأمر ولكلّ منها أفعالها المجرّدة والمزيدة.

في مدونة "ابن زمرك" تعدّدت أشكال صيغ الأفعال الموظّفة، وأخذت مجراها كلّ حسب الحاجة فنجد:

1. صيغة الماضي:

يتصدّر في ترتيب الأفعال في الكتب الفعل الماضي الذّي يدلّ على زمن ماضٍ وزمان قبل زمانك، مبني على الفتح[119]. وتشكّل في الدّيوان الشّعريّ مظاهر عديدة لصيغة الزّمن الماضي فنعثر على:

1.1 الماضي المجرّد:

فالثّلاثيّ المجرّد غير المزيد له ثلاثة أبنية: فَعَل: ک (ضَرَب)، وفَعِلَ ک (عَلِمَ) وفَعُلَ ک (ظَرُفَ)[120]، ومن المجرّد أيضاً يوجد الرّباعي لا سيما على وزن (تَفَعْلَلَ) نحو: تدحْرَجَ، و(فَعْلَلَ) نحو: قَرْطَسَ[121].

---

[117] تمّام حسّان، الخلاصة النّحويّة، عالم الكتب نشر توزيع طباعة، ط1، (د.ب)، 2000م، ص 61.

[118] ابن الحاجب، الكافية في النحو والشافية في علمي التصريف والخطّ، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، ص 44.

[119] ينظر، إميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، ص 167. وينظر، ابن الحاجب، الكافية في النحو والشافية في علمي التصريف والخطّ، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، ص 44.

[120] ينظر، ابن عصفور الإشبيلي، الممتع في التصريف، تح: فخر الدين قباوة، 166/1.

[121] ينظر، نفسه، 167/1، 168.

طغى في القصائد الشّعريّة صيغة الفعل الماضي المجرّد الثّلاثي الذي انقسم إلى قسمين: الفعل المجرّد المبني للمعلوم، والفعل المجرّد المبني للمجهول:

أ/ الفعل المبني للمعلوم (فَعَل):

ردّ "ابن زمرك" أثناء خطابه "لابن الخطيب" جواباً عن رسالته التي طالعها في الصّباح وهو معجب ببيانها وحسنها فقال: [الكامل]

لاَ بَلْ كمِثْلِ الرَّوضِ بَاكَرَهُ الحَيَا   وَ**سَقَى** بِهَا زهْرُ الكِمَامِ فَفَاحَا

وَ**طَوَتْ** بِساطَ الشَّوْقِ مِنِّي بعدَمَا   **نَشَرَتْ** علَيَّ مِنَ القَبُولِ جَنَاحَا[122]

ففي البيتين الشعريين يظهر الفعل الماضي الثّلاثي المجرّد من الزّوائد في الفعلين المعتلين، أوّلهما معتلّ ناقص (سَقَى) ومعتلّ لفيف مقرون في (طَوَى)، والفعل الصّحيح السّالم (نَشَرَ) التي كلّها تقع على وزن (فَعَلَ). وقد استعمل "ابن زمرك" هذه الأفعال المجرّدة المبنية للمعلوم لتحديد زمن سقاية غلاف الزّهر وغطائه حتى فاح في كلّ مكان وانتشر من جهة، وزمن طَيّ الشّوق ووقت كشف قبوله تحت جنب "ابن الخطيب" الذي كان في الماضي المعلوم من جهة أخرى. وقصد أيضا إلى التباهي بهذا الخطاب الحديث العهد والمبتكر في الصّباح والمملوء بالسّعادة والتفاؤل كالأرض الخضراء المنتعشة بسقاية المطر له وللزّهر ليعبّر عن زوال لهفته وشوقه بسبب قبوله في جناح سيّده.

هذا بالنسبة للفعل الماضي الصّحيح والمعتل، ونجد أيضا حضوراً في الديوان للفعل الصحيح المضعّف أثناء إنشاده "للغني بالله" الذي كان مريضا ودعا له بالعافية: [الطويل]

وَقاضِي القَضاءِ الحتْمِ سَجَّلَ خَتْمَهُ   وَ**خَطَّ** على رَسْمِ الشِّفاءِ لهُ اكْتَفَى[123]

في البيت الشّعري يظهر استعمال الفعل الماضي الثّلاثي المجرّد الصّحيح والمضعّف في لفظه (خَطَّ) بوزن (فَعَلَ). ورمى منه إلى أنّه عُرِفَ من الزمن الماضي بخطّه لخطوط الشّفاء بسبب دعوات النّاس عندما يُصدر أحكامه العادلة في القضاء.

---

[122] الديوان، ص 373.

[123] الديوان، ص 444.

ب/ الفعل المبني للمجهول (فُعِلَ):

نجد في قصائد "ابن زمرك" شكلاً من أشكال الفعل المجرّد الثّلاثي وهو المبني للمجهول الذي «**يشتقّ من الماضي المعلوم بكسر ما قبل آخره، وضمّ متحرّك قبله**»[124]. وذلك أثناء رثائه للقاضي "أبي القاسم حسني" فقال في لحظة سماعهم للخبر: [الكامل]

فُجِعَ الجَمِيعُ بِوَاحِدٍ **جُمِعَتْ** لَهُ شَتَّى العُلَى وَمكَارِمُ الأَخْلاَقِ[125]

هنا يظهر أنّه قد وظّف الفعل المجرّد المبني للمجهول بضمّ فاء الميزان وكسر عين الميزان في قوله (فُجِعَ – جُمِعَ) على وزن (فُعِلَ). ورمى من ذلك إلى تهويل الحادثة فتسارع إلى جعل الفعل مبنيّا للمجهول وحذف الفاعل ونيابة المفعول به له وأخذ حكمه، فالناس جميعاً شعروا بوجعة شديدة لمولاهم المرثي المعروف بكلّ الصّفات النّبيلة العالية والكريمة الخيّرة.

2.1 الماضي المزيد:

استحوذ الفعل المزيد عن الثّلاثيّ أوزاناً كثيرة منها: أفْعَل نحو: أَكْرَمَ، وفعَّل نحو: ضرَّب، وافتعل نحو: اقتَدَرَ، واستفعَل نحو: استَخْرَجَ، وافعلَّ نحو: احمرَّ، وتفعَّلَ نحو: تكرَّمَ، غيرها[126]. فعند التطّلع للمدونة نعثر على أفعالاً مزيدة مختلفة هي:

أ/ المزيد بحرف:

- **أَفْعَل:**

قال الشّاعر مُخاطباً الشّيخ القاضي "أبي جعفر بن فكرون" الذي تحدّى أرباب البيان بشعره حتى صدر منهم: [الطويل]

فَأَنْطَقَ أرْبابَ الحَقَائِقِ شُكْرَهَا **وَأخْرَسَ** مِنْ أَجْرَاسِ كُلِّ مُشَعْوِذِ[127]

في مقدمة صدر البيت الشّعري وعجزه نلاحظ ورود فعل مزيد بحرف الهمزة (أَفْعَل) في الفعلين (أَنْطَقَ – أخْرَسَ). ورمى من ذلك إلى إظهار حينونة الحالة التي كانوا فيها، حيث أنطق أصحاب الشّعر

---

[124] إميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، ص 169.

[125] الديوان، ص 445.

[126] ينظر، ابن عصفور الإشبيلي، الممتع في التصريف، تح: فخر الدين قباوة، 1/ 168، 169، 170. وينظر، ابن الحاجب، الكافية في النحو والشافية في علمي التصريف والخطّ، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، ص 63، 64.

[127] الديوان، ص 319.

الفصيح والبيان البليغ شكراً ومدحاً، وفي الوقت ذاته أسكت كلّ محتال بشعوذته ليعلو اعتزازاً وافتخاراً بلسانه المحتكم.

- **فَعَّل:**

وردت هذه الصّيغة المضعّفة لحرف "العين" بشكل مبني للمعلوم ومبني للمجهول:

1/ الفعل المبني للمعلوم:

حيث قال "ابن زمرك" في النّسيب ثمّ استطرد مادحاً: [البسيط]

يَا نَاظِرًا **كَحَّلَ** الأجفَانَ بالسَّقَمِ كَمْ ذَا تَنامُ وعَيْنُ الصَبِّ لم تَنَمْ[128]

وقال معتذراً: [البسيط]

وَاللهِ وَاللهِ مَا **فَرَّطْتُ** عَنْ سَعَةٍ إلاّ لِعُذْرٍ خَفِيٍّ لَسْتَ تَدْرِيهِ[129]

في البيتين يبدو أنّه قد وظّف صيغة (فَعَّلَ) بتشديد عين الميزان في الفعلين (كَحَّلَ – فَرَّط). وقصد من استعماله إلى التّكثير في تكحيل العين والمبالغة في ذلك للتّعبير عن شدّة شوقه وصبابته، حيث بقيت الأجفان ترقب ولم تنم في اللّيل الذّي «**يحتلّ مركزاً مهمًّا في الظواهر الطبيعية الأندلسية المدغدغة للمشاعر، والموقدة للهيب الهيجان؛ فهو مرتع السعيد والحزين، ومرعى المشاعر والعواطف**»[130]، فباتت العين تحرس وكأنّه لوّنها كُحلاً من المرض وألبسها السّقم بنوع من المبالغة المجازية. أمّا البيت الثاني فيرمي إلى تبيين مدى مُكابدته المشقة ويعتذر عن تفريطه وتقصيره لكن كان ذلك لحجّة خفيّة لا يدريها، وعذر لا يعرفه وأكّد على عذره بالسّقم المكرّر للفظة (والله).

2/ الفعل المبني للمجهول:

أنشد مولاه وقد مرض أحد أبنائه سائلاً عن حالته: [الطويل]

بُلِّغْتَ فِي النَّجْلِ الكَرِيمِ سَعَادَةً تَقَرُّ بِهَا عَيْنًا وَيَنْعَمُ بَالُكَا[131]

---

[128] الديوان، ص 353.

[129] الديوان، ص 354.

[130] مريم أقرين، العدول ومقاصده في ديوان ابن خفاجة الأندلسي، ص123.

[131] الديوان، ص 450.

في البيت الشّعري كان الفعل الرّباعي المضعّف العين والمبني للمجهول حاضراً في لفظة (بُلِّغَ) بوزن (فُعِّلَ). ورمى من توظيفه إلى تبليغ مولاه الدّعاء بالسّعادة في ولده البشير الكريم فيسرّ به وتقرّ عينه له ويهنأ باله.

- **تَفَعْلَلَ:**

في مدح أبناء مولاه الذي لديه بنون عدّة، وتزيّن الإسلام بهم قال: [الطويل]

غُصونٌ بروْضِ الجُودِ منْك **تَرَعْرَعَتْ** وقدْ جادَها مِنْ صَوبِ نُعمَاكَ وابِلُ[132]

نلاحظ في البيت الشّعريّ صيغة الفعل الماضي الرّباعي المزيد بحرف "التّاء" على وزن (تَفَعْلَلَ) في لفظة (تَرَعْرَعَ). وقصد من ذلك إلى الافتخار بنشأة أبناء مولاه وترعرعهم على يديه وفي وسط سخائه وكرمه ونعمائه المعروف بالكثرة كالمطر الشّديد والوابل الغزير.

ب/ المزيد بحرفين:

هذا الشّكل نجده في الدّيوان بزيادة حرفين للصّيغة الثّلاثية فتصير خماسية:

- **اِفْعَلَّ:**

هنا تمّت زيادة حرفيْ الألف وتضعيف لام الميزان. حيث قال في وصف كلّ مرتفع في بستان بأنّ النّجوم تغار لامتلائه بالزّهر وتطلّ على قصر الحمراء إلى غاية قوله: [الطويل]

وَمَا **احْمَرَّ** وَجْهُ الأَرْضِ منْها لِرِيبَةٍ ولكِنْ حَيَاءٌ زَانَهَا وَوَقَارُ[133]

في البيت الشّعري نجد صيغة الماضي الخماسي بزيادة الألف في البداية وتشديد لام الميزان (افْعَلَّ) في لفظة (احْمَرَّ). ورمى من ذلك لتحقيق المبالغة اللّونيّة في الأحمر؛ حيث نفى الشّاعر احمرار الأرض بسبب الشكّ والرّيبة إنّما جمالها الزّهري النّابع من الورود هو نتيجة حشمة الأرض البُستانية وما زادها جمالاً إلاّ وقارها وهدوءها. فكلّ هذه الصور استلهما من الإنسان ليُحقق المبالغة التّصويريّة ويُعمّق المعنى، حيث يَظهر الشّاعر في هذا الغرض «**فنّاناً يصف بكلماته ما يرسمه المصوّر بألوانه، وهو يتّخذ من المناظر التّي يراها موادًا يبدع صورها، ويتفنّن في تجويد رسمها**»[134].

---

[132] الديوان، ص451.

[133] الديوان، ص 305.

[134] قاسم القحطاني، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ص77.

- **افْتَعَل:**

في هذه الصّيغة تمّت زيادة الألف في البداية والتّاء بعد فاء الميزان. فبِذكر الشّاعر لخصال ممدوحه وشمائله، ربطه بالزّمن الماضي ليُعلي من شأنه إلى غاية قوله: [الطويل]

ولا **افْتَخَرتْ** قِدْمًا إيادٌ بِقُسِّها   ولا اسْتَصْحبتْ سُحبانَ في الفَخْرِ وائلُ[135]

وقال في كُتّاب مولاه الخليفة "أحمد": [الطويل]

بِه **اعْتَزَّتْ** الآدابُ و**امْتَدَّ** بَاعُها   وطالَتْ يَداهَا واسْتَخَفَّ بِها العُجْبُ[136]

الشّاعر "ابن زمرك الأندلسي" وظّف صيغة (افْتَعَل) المزيدة بالهمزة والتّاء في الفعل الصّحيح (افْتَخَر) والمضعّف الأخير في (اعْتَزَّ – امْتَدَّ) المزيد بالهمزة وتشديد لام الميزان. وقصد من ذلك في البيت الأوّل إلى التّباهي المبالغ فيه بنفسه مع نوع من السّخرية من خلال لفظة (افتخر) المنفية فقديما لم يتباهوا برؤسائهم ولم يُؤيّدوهم وما ساهموا في فخرهم بشدّة عكسه هو الشاعر الذي مدح مولاه بمبالغة حسب رأيه. أمّا البيت الشعري الثاني فيرمي منه إلى مبالغة تعظيم مولاه الخليفة الذي راحت يد الكتّاب تفتخر به وتعتزّ حتى تربّع على الآداب وانتشر صيتها وامتدّ باعها بسبب صفاته فيها، وانتقلت من مكان لآخر ووجدت في طريقها من يستهزئ بما خطّه الكتّاب لافتخارهم بمولاهم ويتعجّبون منها «**كونه صاحب مجد قديم، وشرف كبير، وسيادة قوية، وقدر رفيع، وكرم عظيم، ومكانة سامية في منصبه، فعند وقوفه تستشعر هيبته، وفي مشيه تلحظ وقاره وإجلاله مثل الكوكب العظيم الشامخ**»[137].

- **تَفَعَّل:**

ففي أثناء مدح مولاه واستعراض صفاته وأعماله بأنّه يمنح الأعذار وهو مصدر السعادة استمرّ في الإنشاد إلى قوله: [الطويل]

وَأجرَيْتَ سَرْعَانَ الجيَادِ بِمَلعَبِ   **تَذَكَّر** فِيه مَوْقِفَ الجِدِّ هَازِلُ[138]

---

135 الديوان، ص 457.

136 الديوان، ص 371.

137 مريم أقرين، العدول ومقاصده في ديوان ابن خفاجة الأندلسي، ص131.

138 الديوان، ص452.

الملاحظ هنا توظيف الفعل الماضي الثّلاثي المزيد بحرفين هما التّاء وتضعيف العين (تَفَعَّل) في كلمة (تَذَكَّرَ) التّي تُساهم في تنشيط ذهن القارئ وكفّه عن الملل وإيقاظه عند الإصغاء[139]. وقصد منها إلى تأكيد التّذكّر واسترجاع الحالة التي يكون فيها وهي الرّزانة الجدّية والمزاح الهزلي أثناء تسييره للجياد النّجيبة بملعب ركضها، كلّ هذا يستدعي السّرور. ثمّ استطرد بعدها في وصف جياده.

ج/ المزيد بثلاثة أحرف:

- **اسْتَفْعَلَ:**

في هذا النّوع نجد الصّيغة من ناحية المبني للمعلوم والمبني للمجهول:

1/ الفعل المبني للمعلوم:

قال الشّاعر متغزّلاً في مُعذّر بذكر ضواحكه البرّاقة، وأنّ الحبّ يستهوي العالم والجاهل وبيّن ذلك بنموذج قيس وجميل بن معمر: [الطويل]

فَمِنْ قبْلُ مَا قدْ خَانَ قَيْسًا قِياسُهُ وَمَا **اسْتَقْبَحَ** الصَّبْرَ الجَميلَ جَميلُ[140]

في البيت الشّعري يبدو ورود صيغة الفعل السّداسي المبني للمعلوم (اسْتَفْعَلَ) في قوله (اسْتَقْبَحَ) بزيادة ثلاثة أحرف "الألف والسّين والتّاء". وقد رمى من ذلك إلى نفي الاعتقاد باستقباح "جميل بن معمر" واستهجانه الصّبر الجميل في الحبّ باعتباره «**سيّد كلّ فرح وأمير كلّ لذّة، يفيض في نفس الشّاعر**»[141] ولأنّه كان سمة في حياته بسبب محبوبته، كما أنّ "قيس" لم يتوانى عن الصّبر ورسم الخطط القياسيّة.

2/ الفعل المبني للمجهول:

ففي مدحه "لأبي الحجّاج" كبيرهم ذي إشراقة أخاذّة راح يذكر صفته الموالية بتوظيف عناصر الطبيعة في قوله: [الطويل]

إِذَا **اسْتُمْطِرَتْ** في المَحْلِ سُحْبُ بَنانِهِ فهُنَّ لِمُسْتَجْدٍ هَوَامٍ هَوَامِلُ[142]

---

139 ينظر، الزمخشري، الكشاف، تح: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوّض، وآخرون، 120/2.

140 الديوان، ص 342.

141 كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص48.

142 الديوان، ص 451.

هنا نلاحظ الوزن السداسي المبني للمجهول بضمّ تاء الميزان وكسر عين الميزان (اسْتُفْعِلَ) في لفظة (اسْتُمْطِرَ). وقصد من ذلك إلى التّباهي بممدوحه بتعظيم صفة الجود والكرم؛ حيث عبّر عن ذلك بطلب السّحاب أن تُمطر على الأرض اليابسة؛ أي طلب من يديه السّخيّتين والواسعة العطاء أن تُغدق المحتاج بخيره، فتوظيف عناصر الطبيعة في شعره هي «**من أكثر الأشياء التي يرتبط الإنسان بها، فهي محيطة به في الحلّ والترحال، في البدو والحضر، فلا غرو أن تكون مصدر وحي للشّاعر**»[143]، وما تلك الصّفات إلاّ كانت دائمة عند "أبي الحجاج" فحين فعله ذلك ينتشر كرمه على كلّ طالب العطاء والعطف وكلّ من يدبُّ على الأرض والتآّئه فيها.

2. صيغة المضارع:

مثلما كان للفعل ذي الزّمن الماضي حضوراً في النّصوص كان لزمن الفعل المضارع صيتاً في توظيفه حسب مراد المبدع وغاياته، فهو الفعل الذي يدلّ على «**معنى في نفسه بزمان يحتمل الحال والاستقبال**»[144] ويكون بزيادة حرف المضارعة على الماضي[145] والتي هي (نأيْتُ) لوقوعه مشتركاً، وتخصّصه بالسّين و(سوف)[146]، وللمضارع قوالب مجرّدة وأخرى مزيدة شأنه في ذلك شأن الفعل الماضي. فبالنّظر للمدونة الخاصّة "بابن زمرك" نجد للصيغة المضارعيّة حضوراً قوياًّ وبأشكالٍ مختلفة هي:

1.2 المضارع المجرّد:

الأفعال تكون من هذا الفعل على ثلاثة أبنية «**منها ما يجيء مضارعًا (فَعُل) أبداً على (يَفعُل) بضمّ العين كالماضي نحو (ظَرُفَ يظرُفُ) و(شَرُفَ يَشرُفُ). والمضارع (فعِل) على (يفعَل) بفتح العين نحو (شرِب يشرَبُ) و(حذِر يحذَرُ) فإن كان معتلّ الفاء بالواو فإنّ مضارعه أبداً على (يفعِلُ) بكسر العين نحو (وَعَدَ يَعِدُ) و(وزَنَ يَزِنُ)**»[147]. فمن خلال القول يظهر انتشار المضارع المجرّد بأوزانه التالية (يَفْعَلُ – يَفْعُلُ – يَفْعِلُ) في المدوّنة التي استعملت في المبني للمعلوم والمبني للمجهول:

---

143 سليم سعداني، الانزياح في الشعر الصوفي رائية الأمير عبد القادر نموذجا، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر (رسالة ماجستير)، 2010م، ص79.

144 إميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، ص 174.

145 ينظر، ابن الحاجب، الكافية في النحو والشافية في علمي التصريف والخطّ، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، ص64.

146 ينظر، نفسه، ص44.

147 ابن عصفور الإشبيلي، الممتع في التصريف، تح: فخر الدين قباوة، 173/1، 174. وينظر، سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 78/4.

أ/ الفعل المبني للمعلوم:

- **يَفْعَلُ:**

قال الشّاعر وكلّه حكمة وتجربة حياتيّة: [البسيط]

كَمْ **يَكْدَحُ** الَمرْءُ لا يَدْرِي مَنِيَّتَهُ أَلَيْس كُلُّ امْرِئ يُجْزَى بِما كدَحا[148]

في البيت الشّعري نرى صيغة المضارع المجرّد من الزّوائد بفتح عين الميزان (يَفْعَلُ) في قوله (يَكْدَحُ). وقصد من استعماله تبيين زمن الحاضر الذي يسعى فيه الإنسان ويكدح جاهداً ليُظهر مدى تشاؤمه بالعمل وما ينتظره من قضاء وقدر، فالمرء يُعاني في عمله ويجتهد في الحياة ولا يعلم متى يموت. واستفهم عن جزاءه وعاقبته بأنّهما ستكونان من جنس العمل إن خيراً فخيراً وإن شرًّا فشرًّا ! ثمّ يتحسّر على شبابه الضّائع أطيبه «**واستحالة استعادة الماضي الذّاهب واسترجاع المفقود**»[149] في قوله: [البسيط]

وَارَحْمَتَا لشبَابِي ضَاعَ أَطْيَبُهُ فَما فَرِحْتُ بِه قَدْ عَادَ لِي تَرَحَا[150]

- **يَفْعُلُ:**

يقول في مدح "الغنيّ بالله" بنصره، وفتحه أبواب الخير وإغلاقه نوافذ الطمع وعند الضرورة يشفع، إلى قوله: [الكامل]

وَإِذَا غَزَوْتَ فإنَّ سَعْدَكَ ضَامِنٌ أَلاَّ تَخِيبَ وأَنَّ قَصْدَكَ **يَكْمُلُ**[151]

نلاحظ ورود صيغة المجرّد المبني للمعلوم مضموم عين الميزان (يَفْعُلُ) في لفظة (يَكْمُلُ). ورمى "ابن زمرك" إلى تأكيد استمراريّة إتمام ممدوحه لأهدافه الانتصاريّة وإكمال مقاصده المحقّقة للفتح الإسلامي في زمنه الحاضر ودون توقّفه عن ذلك وعدم فشله في الغزو، فالحظّ كفيل بمساعدته وتوكّله على الخالق تعالى منبعه.

- **يَفْعِلُ:**

في أحد العيديات قال "ابن زمرك أندلسي" يُهنّئ مولاهُ به، وفي سياق ذلك راح يمدحه ويُعدّد مآثره التي دُوِّنَتْ في الشّعر: [الكامل]

---

148 الديوان، ص 376.

149 كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص41.

150 الديوان، ص 376.

151 الديوان، ص464.

سَلَكَ البَيَانُ بِها سَبِيلَ إِجَادَةٍ لَوْلاَ صِفَاتُكَ كَانَ عَنْهَا **يَعْدِلُ**[152]

يبدو أنّ الشّاعر استعمل صيغة المضارع المجرّد مكسور عين الميزان (يَفْعِلُ) في كلمة (يَعْدِلُ). وقصد منها إلى إجلاء ديمومة صفات مولاه الحسنة السّخيّة حتى أنطقت أرباب البيان، ثمّ راحوا يتّبعون طريق الفنّ الأدبيّ المتقَن المجيد، فلولا هذه الشّمائل لَخَرَج البيان عن طريقه وسلك سبيلاً آخر بعدوله عنه حسب رأيه.

- **يُفَعْلِلُ**:

وممّا كتب به "ابن زمرك" إلى "لسان الدين بن خطيب" جواباً عن رسالته في أنّه اشتاق له قال: [البسيط]

مَنْ كانَ وَارِثَ آدابٍ **يُشَعْشِعُهَا** بالفَرْضِ إِنِّي في إِرْثي لَهَا عَصَبَهْ[153]

نلاحظ في البيت الشّعري ورود صيغة الفعل المضارع الرّباعي المجرّد في لفظة (يُشَعْشِعُ) بوزن (يُفَعْلِلُ). وقصد الشّاعر من ذلك إلى تبيين فضل ممدوحه "ابن الخطيب" الذي يعمل على نشر الآداب وشعشعتها، ويأخذ منها الشّاعر نصيبه من ميراث الآداب.

ب/ الفعل المبني للمجهول:

سمّي بالفعل المضارع المبني للمجهول لأنّه يُشتقّ من الفعل المضارع المبني للمعلوم بضمّ أوّله، وفتح ما قبل آخره، ولم يُذكر فاعله في الكلام، وإمّا للإيجاز، وإمّا للعلم به، وإمّا للجهل به، وإمّا للخوف عليه، وإمّا لتحقيره، وإمّا لتعظيمه[154]. ففي غرض المدح دائماً الذّي تربّع على الأبيات والقصائد الشّعرية، مدح الشّاعر الخلافة ومن يتولاّها ويخلفها فقال: [الطويل]

وَ**تُعْرَفُ** فِيهَا مِنْ أبِيهَا شَمَائِلٌ كَما فِي أَبِيها مِنْ أَبِيهِ شَمَائِلُ[155]

هنا نلاحظ في بداية الصّدر وُجود فعل مبني للمجهول مجرّد من الزّوائد مضموم التّاء ومفتوح عين الميزان في لفظة (تُعْرَفُ) بوزن (تُفْعَلُ). ورمى الشّاعر منه إلى تعميم إدراك فضل صاحب الخلافة ومعرفة

---

[152] الديوان، ص465.

[153] الديوان، ص371.

[154] ينظر، إميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، ص 179.

[155] الديوان، ص 450.

صفاته الحسنة وشمائله الكريمة التي لا خلاف ونقاش فيها، لأنّ ذلك مُستمَدٌّ من الأجداد: الأب وأب الأب (الجدّ).

2.2 المضارع المزيد:

يمكن شرح هذا النّوع حسب "**ابن عصفور**" (ت669هـ) «**وأمّا المزيد على ذلك فإنّك إذا أردت المضارع فلا يخلو أن تكون في أوّله همزة وصل أو تاء زائدة أو لا يكون كذلك**»[156]، فنجد صيغًا منها: ينفعل في انطلق ينطلق، ويستفعل في استخرج يستخرج، ويتفاعل في تغافل يتغافل، ويتفعّل في تشجّع يتشجّع، ويُفعلِلُ بضمّ حرف المضارعة وكسر ما قبل الآخر[157].

حيث نلاحظ في الدّيوان دخول حروف الزّيادة على صيغة الفعل المضارع المجرّد لنقع في الأشكال التّالية:

أ/ المزيد بحرف:

يتحقّق هذا الشّكل بزيادة حرف واحد إلى الصيغة الأصليّة فنتحصّل على الأوزان التّاليّة:

- **يَفْعَلُّ:**

ففي مدحه لكتاب الشّفاء[158] الذّي طلبه الفقيه "أبو عبد الله بن مرزوق" عندما شرع في شرحه قال: [الطويل]

تَسُلُّ سُيوفَ البرقِ أيْدي حُدَاتِهَا   **فَتَنْهَلُّ** خَوفا مِنْ سَطاها دُموعُها[159]

في البيت الشّعري نعثر على صيغة مضارعيّة مزيدة بتضعيف لام الميزان في لفظة (تَنْهَلُّ) بوزن (تَفْعَلُّ). وقصد منها تأكيد قوة محاربي السّيوف التي تؤدّي إلى امتلاء العدوّ خوفاً حتى تتساقط بغزارة دموعهم وتتكاثر، لأنّ حاملي السيوف يخرجونها من غمدها بقوّة وينطلقون للتسابق للقضاء على العدوّ.

---

[156] ابن عصفور الإشبيلي، الممتع في التصريف، تح: فخر الدين قباوة، 175/1.

[157] ينظر، نفسه، 176/1، 179.

[158] هو كتاب يُعرّف بحقوق "المصطفى القاضي عياض"، وفيه سيرة الرسول وأخلاقه ومعجزاته وما يجب في حقّه وما يجوز. الديوان، ص 438.

[159] الديوان، ص 438.

- **تُفَاعِلُ:**

في مدح أبناء مولاه قال: [الطويل]

غُيُوثُ سَمَاحٍ والعُفَاةُ **تُسَائِلُ** لُيُوثُ كِفَاحٍ وَالكُمَاةُ **تُنَازِلُ**[160]

في البيت الشّعري نلمح وجود فعلين مضارعين مزيدين بحرف الألف بوزن (تُفَاعِلُ) في لفظتيْ (تُسَائِلُ – تُنَازِلُ). وقد رمى "ابن زمرك" من توظيفه إلى تعظيم وإجلال أبناء الحاكم؛ فهم الذّين يُستَخْبَرُ عنهم لعَفْوهم ومسامحتهم عند الضرورة، لأنّهم يُقدّمون يد العون والإنقاذ لجُودهم وسخَاءهم الكريم من جهة. ومن جهة أخرى هم الذين يُنازعون وجهاً لوجهٍ العدوّ بالسّلاح وبشجاعة كونهم اشتهروا بالشّدة النّضالية والقوّة الكفاحيّة.

- **تُفَعِّلُ:**

استخدم هذا الوزن من ناحية المبنية للمعلوم والمبنية للمجهول:

أ/ الفعل المبني للمعلوم:

أثناء مدح "ابن زمرك" لمولاه ذي السّعد أدرج صفة فيه ومنها قوله: [الطويل]

وَدَعْني أَرِدْ يُمناكَ فهْي غَمامَةٌ **تُبَخِّلُ** صوْب العَارِضِ الُمَتَبجِّسِ[161]

في البيت الشّعري نلاحظ فعل مضارع (تُبَخِّلُ) بوزن (تُفَعِّلُ) من خلال زيادة حرف مُضعّف وهو عين الميزان. ورمى الشّاعر من ذلك إلى تبيين عدل مولاه في كرمه بواسطة مبالغته للبُخل وشدّة إمساكه عن العطاء، لكن عن الشخص الغنيّ المتفجّر مالاً وخيراً. إلاّ أنّه يُكرم المحتاج لذا نرى الشّاعر يطلب دائماً يد مولاه فهي بالنسبة له غمامة تُبجّسُه بالثّراء الوفير.

ب/ المبني للمجهول (تُفَعَّلُ):

ففي معرض تهنئة قال الشّاعر: [الكامل]

بُشْرى بِهَا عَقْدُ الرِّضَا يَتَأَكّدُ وَمَواسِمُ الصُّنْعِ الجَميل **تُجَدَّدُ**[162]

يظهر هنا توظيف الفعل المضارع المبني للمجهول مُضعّف العين في لفظة (تُجَدَّدُ) بوزن (تُفَعَّلُ) «**فاللغة ليست أداة لنقل أفكار المتكلم فحسب، بل هي رمز تجسد حالة المتكلم الباطنية بما فيها**

---

[160] الديوان، ص 451.

[161] الديوان، ص433.

[162] الديوان، ص197.

من خيال وإحساس»[163] لذلك هو يقصد من استعماله هذا إلى الإعلام عن مدى انبساطه وسروره من تجديد أوقات العمل المفيد والنّافع والصّنع الجميل للرّعيّة من طرف الحاكم، فهنيئاً بعهد إمامهم وبُشرى بعقد الرّضا عندهم.

ب/ المزيد بحرفين:

استحضر "ابن زمرك" فعلاً مضارعاً مزيداً بحرفين، فنجد:

- **يَفْتَعِلُ:**

ففي التّهنئة بالعيد السّعيد لملكه وازدهاء العواطف قال: [الكامل]

فَأَتَى يُؤَمِّمُ منْك هَدْيًا صَالِحًا كيْ **يَسْتَمِدَّ** النُّورَ بَعْدَ سِرَارِ[164]

نلاحظ هنا ورود صيغة (يَفْتَعِلُّ) في لفظة (يَسْتَمِدَّ) بزيادة "السين والتّاء". ويرمي الشّاعر من ذلك إلى التبرّك بالعيد الذي يستمدَّ النّور ويعلنه في الأرجاء بعد خفاءه وسراره، لذا جاء العيد ليقصد الملك والرّعيّة ليُحقّق الهدى الصّالح والطّريق السّالم والسّيرة الحسنة من صلة الرّحم، وإشراق الأرض، وانتشار الجود والكرم.

- **يَتَفَعَّلُ:**

في حديثه عن مولاه ومدحه ذكر "موسى بن أبي عنان بن أبي الحسن المريني"، و"أبو حمُّو موسى بن يوسف الزّباني" فقال [الطويل]

لَك الخَيْرُ، مُوسَى مِثْلُ مُوسى كِلاَهُمَا بغيْرِ شِعْارِ الوُدِّ لَمْ **يَتَلَبَّسِ**[165]

يبدو من البيت الشّعري استعمال الفعل المضارع (يَتَلَبَّس) المزيد بحرفيْ "التاء وتضعيف عين الميزان" وفق ميزان (يَتَفَعَّلُ). ورمى "ابن زمرك" من توظيفه إلى تأكيد الافتخار بمولاه الذّي لم يتلبّس ولم يتقمّص إلاّ شعار المحبّة والمودّة في تعاملاته مع الغيْر، لذا دعا له الشّاعر بالخير واعتبر أنّ موسى الأوّل يُشبه موسى الثّاني في سلوكاته وتصرّفاته ومن يُعادي الملك ويخونه سيشقى في حياته ويعيش في بُؤْس.

---

163 المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص 18.

164 الديوان، ص 428.

165 الديوان، ص 434.

- **تَسْتَفْعِلُ:**

وردت هذه الصيغة بهيئة الفعل المبني للمعلوم والمبني للمجهول:

أ/ الفعل المبني للمعلوم:

جعل الشّاعر ملكه الممدوح ذا أوصاف درريّة لفضل أعطاه الله تعالى له في قوله: [الكامل]

كَفٌّ أبَتْ ألاَّ تَكُفَّ عنِ النَّدَى أَبدًا فإِنْ ضَنَّ الحَيَا **تَسْتَرْسِلُ**[166]

عند ملاحظة البيت الشّعري تظهر صيغة (تَسْتَفْعِلُ) للفعل المضارع المبني للمعلوم في لفظة (تَسْتَرْسِلُ) بزيادة حرفيْ "السّين والتّاء" ففي الغالب «**إنّ الأسلوب لا يكون "انحرافا بالنسبة للقاعدة" ولكن هو "انحراف بتوجيه المعنى"**»[167] الذّي يرمي إليه "ابن زمرك" إلى المبالغة في طلب استرسال الكرم العميم واستمرار كثرة الحيا الخيِّر والمعطاء، لأنّ مولاه الملك لم تتوقّف يده عن الجود بل أبى أن يكفّ عن ذلك النّدى السّخي المقدّم لغيره.

ب/ الفعل المبني للمجهول:

يواصل الشّاعر مدح مولاه من خلال المزج بين الخُلق والخَلق فقال: [الكامل]

خُلُقُ ابنِ نَصْرٍ في الجَمالِ كَخَلْقِهِ مَا بَعْدَها مِنْ غَايةٍ **تُسْتَكْمَلُ**[168]

يُجلي البيت صيغة مبنية للمجهول في لفظة (تُسْتَكْمَلُ) بوزن (تُسْتَفْعَلُ) بضمِّ الأوّل وفتح عين الميزان. ورمى الشّاعر من ذلك إلى التّعبير عن مدى إعجابه بطلب استكمال هذه الصفات الجميلة وإتمامها كونه "ابن نصر" عُرف بأخلاق حميدة كالكرم بكفّ الندى، والشّجاعة الحربيّة، كما اشتهر بخَلقه الحسَن ذو وجهٍ طلقٍ، وابتسامه بثغرٍ مشرقٍ حتى أنّه يُحلّي الإسلام بوجوده. فكان خُلقه سيّان مع خَلقه في الجمال، ودليل ذلك: [الكامل]

أَبْدَى لها وَجْهُ النَّهَارِ طَلاقَةً وَافْتَرَّ مِنْ ثَغْرِ الأَقَاحِ مُقَبَّلُ
وَمنَابِرُ الإِسْلامِ يا مَلِكَ العُلَى بِحُلاَكَ أَوْ بِحُلِيِّهَا تَتَكَلَّلُ[169]

---

[166] الديوان، ص 462.

[167] Wolfgang Iser, L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, p 169.

[168] الديوان، ص 462.

[169] الديوان، ص 462.

3. صيغة الأمر:

تستوقف الدّارس في بحثه عن الصّيغ الزّمانيّة "**فعل الأمر**" بالإضافة للأفعال السّابقة، فهو الفعل الذي يدلّ على «**طلب وقوع الفعل من الفاعل المخاطب بغير لام الأمر**»[170]، ويشتق من الفعل المضارع بحذف حرف المضارعة من أوّله، نحو: يتعلّمُ، تعلَّمْ فإذا كان الحرف الذي يليه حرف المضارعة ساكناً، جيء بهمزة وصل، كما تُضاف همزة القطع إذا كان ماضي الفعل رباعيّا مبدوءاً بهمزة، نحو: أَعْرَبَ، أَعْرِبْ[171]. ونعثر في مدونة "ابن زمرك" على صيغة فعل الأمر بأشكال وصور منها:

1.3 صيغة (افعل):

لهذا النّوع صيغ وهي (اُفعُلْ) نحو: اُكتُبْ، و(اِفعَلْ) نحو: اِشرَبْ، و(اِفعِلْ) نحو: اِجْلِسْ[172]. وفي المدوّنة كان لهذا الشّكل حضورٌ بنوعيه الاثنيْن (اِفْعَلْ – اُفْعُلْ):

- **اِفْعَلْ:**

قال الشّاعر في أحد العيديّات لمولاه يُهنّئه به: [الكامل]

فَاهْنَأْ بِعيدٍ عَادَ يَشْتَمِلُ الرِّضَا   جَذْلانَ يَرْفُلُ في حَلَى اسْتِبْشَارِ[173]

يبدو من البيت استعمال الشّاعر لصيغة فعل الأمر (اِفْعَلْ) في لفظة (اهْنَأْ) بكسر الأوّل وفتح عين الميزان. ورمى منها إلى تعظيم العيد بطلب مولاه أن يبتهج ويسرّ بهذه المناسبة لمكانتها عندهم، فقد عاد من جديد (العيد) يُحيط بهم بأسباب الهناء من ارتياحٍ واطمئنانٍ في النّفس، وعليهم الفرح والتّبجيل له والتّزيين بالحلى.

- **اُفْعُلْ:**

وأنشد أثناء حديثه عن تصميم زوايا القصر والطّاقة: [الكامل]

وَ**اُنْظُرْ** عَجَائِبَ حارَ في إِبْداعِهَا   إِحْكامُ كُلِّ مُهنْدِمٍ وَمُهنْدِسِ[174]

---

[170] إميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، ص 151.

[171] ينظر، نفسه، ص 152.

[172] ينظر، نفسه، ص 152.

[173] الديوان، ص 428.

[174] الديوان، ص 130.

عند النظر نلحظ توظيف الشّاعر لصيغة فعل الأمر (أُفْعُلْ) بضمّ الأوّل وعين الميزان في لفظة (أُنْظُرْ). وقصد "ابن زمرك" من صياغته هذه إلى تبيين مدى تعجّبه من محاسن صنع البناء، لذا نجد النّاظر عند رُؤيته لغرائب الإبداع يحتار في تشكيلها وهذا نتيجة إحكام متخصّصين منهم المهندم الذي أصلحها ونظّم حسنها، والمهندس الذي اهتمّ بهيئتها المعماريّة.

2.3 صيغ أخرى:

في الأمر المزيد تشتقّ منه صيغ منها: (أفْعِلْ) من أَفْعَلَ نحو: أكرَمَ، أَكْرِمْ، ووزن (فَعِّلْ) من فَعَّلَ نحو: علَّمَ، عَلِّمْ، وصيغة (افْتَعِلْ) من افْتَعَلَ نحو: استَمَعَ، اسْتَمِعْ، وغيرها[175]. ونعثر في المدونة على شكل آخر من أشكال صيغة فعل الأمر وهي:

- **أَفْعِلْ:**

ففي حديث الشّاعر عن مولاه القائد العسكري، وذكر جيشه وأعماله الحربيّة قال: [الكامل]

أَبْشِرْ لِجَيشِكَ بالسَّعَادَةِ كُلَّمَا يَغْزُو ونَصْرُ اللهِ تَحْتَ لِوَائِهِ[176]

ابتدأ "ابن زمرك" بفعل الأمر (أَبْشِرْ) وفق صيغة (أَفْعِلْ) بكسر عين الميزان. وقصد منه إلى رفع الهمم وتشجيع مولاه من خلال طلبه الاستبشار بالانتصار البهيج وإسعاد الجيش العسكري، فإنّهم عند غزوهم سيحقّقون النّصر بقدرة الله تعالى كونهم يُدافعون عن لواء الإسلام والدّين الحنيف.

- **فَعِّلْ:**

اعتاد "ابن زمرك" أن يذكر في قصائده طريقة التّعامل مع مولاه فقال: [الطويل]

قَبِّلْ بِثَغْرَ الزَّهْرِ كَفَّ خَليفَةٍ يُغْنيكَ صَوْبُ الجودِ منْهُ عنِ المطَرْ[177]

يبدو في بداية البيت فعل أمر مضعّف عين الميزان في لفظة (قَبِّلْ) بوزن (فَعِّلْ) فهذه «**الأفعال اللّغويّة أفعال إرادية، إذ يقصد المرسل إنجازها، ويريد أن يدرك المرسل إليه هذا القصد**»[178] الذّي هو المبالغة في تعظيم مولاه وإجلاله، فطلب من الذّي يَمْثُل أمامه أن يُقبّل يد الخليفة بفمه الورديّ الذّي

[175] ينظر، إميل بديع يعقوب، معجم الأوزان الصرفية، ص 152.
[176] الديوان، ص367.
[177] الديوان، ص 418.
[178] عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، ص 43.

شبّهه بالزّهر، فإذا فعل ذلك سيُغدقه الخليفة بجوده ويُثريه بالخير كأنّه مطر. ليس هذا فحسب بل عليه أن ينزل لنعاله ويحرسه ويَنْظِمَ كلاماً يمدحه فيه. والدّليل قوله: [الطويل]

وَافْرِشْ خُدودَ الوَرْدِ تحتَ نِعالِهِ وَاجْعَلْ بها لوْنَ المضاعَفِ عنْ خَفَرْ

وانْظِمْ غِناءَ الطَّيْرِ فِيهِ مَادِحًا وانْثُرْ مِنَ الزَّهْرِ الدَّرَاهِمَ والدُّرَرْ[179]

- **افْتَعِلْ:**

نرى أنّ "ابن زمرك الأندلسي" يتحدّث عن مولاه يوم الجمعة وما يترتّب عنه: [مجزوء الرّجز]

فَانْعَمْ صباحًا و**اغْتَنِمْ** أَوْقَاتَهُ المُجْتَمِعَهْ

وأَبْشِرْ بصُنْعِ عَاجِلٍ أَعْلامُــهُ مُرْتَفِعَهْ

و**انْتَظِرِ** الفَتْحَ الذِي يَأْتِيكَ بالنَّصْرِ مَعَهْ[180]

في هذه المقطوعة نلحظ ورود فعل الأمر في (اغْتَنِمْ – انْتَظِرْ) بوزن (افْتَعِلْ) «**فالقصيدة لها معنى وهذا المعنى يجب معرفته**»[181] أي أنّ الشّاعر قصد من توظيفه إلى التّفاؤل بالخير بيوم الجمعة؛ حيث طلب منه أن يغتنم فترة الجمعة وينعم بصباحها ويستغلّ كلّ شيء في اليوم مُجتمعة. وأن يسعد بما هو آتٍ لذا طلب –أيضا– من مولاه أن ينتظر ويتأنّ فالنّصر سيُدركُه ويأتيه بالفتح السّعيد.

3.3 حذف حرفيْن:

في صيغة فعل الأمر قد يحصل عدول وخروج عن الأصل بحذف أحد أحرف الميزان وهو حرف العين، في حالة إذا كانت الكلمة معتلّة ذات النّوع الأجوف. فنجد:

- **فَلْ:**

قال الشّاعر مادحاً بتوظيف عناصر الطبيعة التي زادت المعنى قوّةً وبياناً ومبالغةً: [الكامل]

سَلْ بالمشَارِقِ صُبْحَهَا عَنْ وَجْهِهِ يَفْتَرُّ مِنْهُ عَنْ جَبِينِ نَهَارِ

سَلْ بالغَمَـائِمِ صَوْبَهَا عنْ كَفِّهِ تُنْبِيكَ عَنْ بَحْرٍ بِهَا زَخَّارِ[182]

---

[179] الديوان، ص 418.

[180] الديوان، ص 436.

[181] جون كوهين، النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، ص65، 66.

[182] الديوان، ص 406.

في البيتين الشعريين ورد فعلا أمر مكرّريْن (سَلْ) اللّذان هما وفق وزن (فَلْ) بفتح فاء الميزان وحذف حرف ألف البداية وعين الميزان والأصل (إسْأَلْ) بوزن (إفْعَلْ). وقصد الشّاعر من ذلك إلى المباهاة والافتخار بممدوحه لأنّه طلب من الآخر أن يسأل عن جمال وجهه ليجده مشرقاً، وابتسامته ليجدها منيرة، وكذا السّؤال عن كرمه وعطائه ليجد أنّ كفّه زخّار كالبحر المغداق فهذا الغرض (الوصف) «**أبدع فيه الشاعر أيّما إبداعٍ لأنه أذهل العقول، والنّفوس، وأعجز الأقلام، وألجم الأفواه، فلم يبق لها حلّ سوى الاعتراف بسحر طربه الذي ينسجه على إيقاع الطبيعة؛ فهو المؤلف والمطرب المُستند في نغمات الأحرف والكلمات على آلات الطبيعة بفصولها وخيراتها ليمزج الشاعر ما هو واقعي بما هو خيالي، فلم يترك شيئا إلا ووصفه لارتباطه بمحيطه**»[183].

- **فُلْ**:

بعد ذكر فضل مولاه وما حقّقه من نصر في معارك راح يقول في الختام: [مجزوء الرّجز]

فَدُمْ وَأَمْلاَكُ الوَرَى عَلَى عُلاَكَ مُجْمِعَة[184]

يبدو في البيت الشعري فعل الأمر (دُمْ) مضموم فاء الميزان ومحذوف الألف والعين، بوزن (فُلْ) أصله (أَدِمْ) من (دام- أَدام). ورمى "ابن زمرك" من ذلك إلى التّعبير عن مدى ارتياحه هو والبشريّة تحت كنف مولاه لذا طلب منه أن يستمرّ في حكمه ويثبت في أملاك الورى ويدوم عليهم، فكلّهم مُجتمعون يُعلون من مَلِكِهِم.

- **فِلْ**:

في أحد مواضيعه دعا من مُخاطبه أن يصبر على العواقب، فاستمرّ في قصيدته إلى غاية قوله: [الكامل]

رِدْ حيثُ شِئتَ مُسَوَّغًا وِرْدَ المنَى فالله حسْبُكَ في الوُرودُ وفي الصَّدَرْ[185]

استعمل "ابن زمرك" فعل الأمر (رِدْ) بوزن (فِلْ) بكسر فاء الميزان وحذف الألف والعين وأصله (أراد). وقد رمى من ذلك إلى طمأنة مخاطبه ودعوته للصّبر باعتباره «**زينة حياة الإنسان**»[186] لذا طلب

---

[183] مريم أقرين، العدول ومقاصده في ديوان ابن خفاجة الأندلسي، ص98.

[184] الديوان، ص 437.

[185] الديوان، ص 411.

[186] صغري فلاحي، وإسماعيل أشرف، مصادر حكمة الصبر عند ناصف اليازجي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ص66.

منه أن يجد أسباباً ومسوّغات الحادثات، ويسعى لتحقيق أمانيه فالله كافيه ومجازيه على صبره، وأن يأخذ العبر من الحوادث وعواقبها.

❖ **وخلاصة الخصائص الأسلوبيّة الصرفيّة هي:**

أنّ الشّاعر "ابن زمرك الأندلسي" قد استفاض في خاصيّة المشتقّات بأنواعها لاسيما الصفة المشبّهة وصيغة المبالغة لأنّهما يرتبطان بنوعية المواضيع التّي تطرّق لها، خاصّة الفخر والمدح لإبراز صفات ممدوحه بقوّة وبمبالغة. وفي سياق ذلك وظّف المصادر على اختلافها نحو: "المصدر الرّباعي" و"المصدر السّداسي" والمصدر الميمي، والهيئة، والمرّة، والصّناعي لأجل خدمة موضوعاته وأغراضه ومقاصده وكذا حالته النّفسيّة.

كما كانت الانتقالية أثناء نظمه بين أزمنة الأفعال الماضي والمضارع المجرد والمزيد، نظراً لسياقه الذي يؤثّر فيه، ونظرا لمقاصده الضمنية التي ما فتئت تبرح خاطره الذّهني حتى يوصلها للمتلقي.

الفَصْلُ الثّالث

خَصائص الأسلُوب التّركيبيّة في دِيوَان "ابن زمُرك الأندلسي"

من الجوانب الدّراسيّة التّي يُراعي فيها الدّارس الأسلوبي اهتمامه لاستحواذ مكنونات النّص واستخراج الخصائص الأسلوبية والتدّقيق في جزيئاتها نجد "**الجانب التّركيبيّ**"، المشتق من الجذر اللّغوي (ر ك ب) ركّب الشّيء أي «**وضع بعضه على بعض، وقد يركّب وتراكب**»[1] وبمعنى آخر فالتّركيب هو «**ائتلاف الكلمات وجمع بعضها إلى بعض بحيث تكون كلاماً مفيداً**»[2].

وهذا ما أشار إليه الدّارسون القدماء فنجد قولاً "**لأبي عليّ الفارسي**" (ت377هـ) يذكر في كتابه "**الإيضاح العضدي**" وفي باب (ما إذا ائتلف من هذه الكلم الثلاث كان كلاماً مستقلاً) هو «**فالاسم يأتلف مع الاسم، فيكون كلاماً مفيداً كقولنا: عمرٌوأخوك، وبشرٌ صاحبك. ويأتلف الفعل مع الاسم فيكون كذلك كقولك: كتب عبد الله، وسُرِّ بكرٌ**»[3]؛ حيث نبّه في التّركيب إلى فكرة الإسناد، لأنّ بنية التّركيب تتألّف من ثلاثة عناصر أساسيّة: المسند، والمسند إليه، والإسناد[4] إضافة أنّ الكلام يكون ذا معنى وفائدة، وفي هذا الصّدد أشار "**الزّمخشري**" (ت538هـ) إلى الرّبط بين الإسناد والتّركيب أثناء حديثه عن المبتدأ والخبر المجرّديْن من العوامل اللّفظيّة واعتبر أنّ التّجريد لا للإسناد لكن في حكم الأصوات التّي حقّها أن ينعق بها غير معربة، لأنّ الإعراب لا يستحقّ إلاّ بعد العقد والتّركيب[5].

وكذلك شرح لنا "**ابن يعيش**" (ت643هـ) الفكرة بذكر مصطلح "الإسناد" و"التّركيب" فقال: «**وتركيب الاسناد أن تركّب كلمة مع كلمة تنسب إحداهما إلى الأخرى [...] وأنّه لم يرد مطلق التّركيب بل تركيب الكلمة مع كلمة إذا كان لأحداهما تعلّق بالأخرى على السبيل الذّي به يحسن موقع الخبر وتمام الفائدة**»[6]؛ حيث جعلا هناك توافق في كلمات التّركيب وتعالق بينها فليس كلّ تركيب

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مادّة (ر ك ب)، ص 1714.

[2] أمل منسي عائض الخديدي، عوارض التركيب في شعر عبد الله بن قيس الرقيات (دراسة نحوية)، قسم الدراسات العليا العربية فرع اللغة والنحو والصرف، جامعة أم القرى، مكة المكرمة (رسالة ماجستير)، 1468 /1469هـ، ص 15.

[3] أبي علي الفارسي، الإيضاح العضدي، تح: حسن شاذلي فرهود، 9/1.

[4] ينظر، السيوطي، الأشباه والنظائر في النحو، تح: عبد العال سالم مكرم، دار الكتب العلمية، عالم الكتب (نشر، توزيع، طباعة)، ط3، بيروت، لبنان، 2003م، 168/1.

[5] ينظر، الزمخشري، المفصل في علم العربية، تح: فخر صالح قدارة، دار عمار للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2004م، ص48.

[6] ابن يعيش النّحوي، شرح المفصّل، 20/1. رغم أنّ هناك من الدارسين القدماء من يرفض فكرة أنّ التركيب الاسنادي يشترط فيه تمام الفائدة والمعنى منهم " **الشّريف الجرجاني**" (ت816هـ) الذي قال عن تركيب الجملة: «**هي عبارة عن مركب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى سواء أفاد كقولك: زيد قائم أو لم يفدك كقولك: إن يكرمني، فإنه جملة لا تفيد إلا بعد مجيء جوابه فتكون أعم من الكلام مطلقا**». الشّريف الجرجاني، معجم التّعريفات، تح: صدّيق المنشاوي، دار الفصيلة للمشر والتوزيع

للألفاظ يأخذ شكلاً أفقياً متسلسلاً يصير تركيباً لأنّ الدّارسين القدماء أضافوا عنصر "الفائدة" و"ثبات المعنى واتّضاحه"، وهذا ما شرحه لنا "**عبد القاهر الجرجاني**" (ت471هـ) بمثال حين قال: «**وذلك أنّك إذا قلت: "ضرب زيدٌ عمراً يوم الجمعة ضرباً شديداً تأديبياً له". فإنّك تحصل من مجموع هذه الكَلِم كلّها على مفهوم، هو معنى واحدٌ لا عدّة معانٍ، كما يتوهّمه النّاس. وذلك لأنّك لم تأت بهذه الكَلِم لتُفيدهُ أنفُسَ معانيها، وإنّما جئت بها لتُفيده وُجوهَ التّعلُّق التّي بين الفعل الذي هو (ضرب)، وبين ما عمل فيه، والأحكام التّي هي محصول التعلّق**»[7]؛ فالجملة التّي وظّفها في قوله أظهر بها مدى تعلُّق الألفاظ مع بعض سبكاً وحبكاً، تركيباً ومعنىً وبها حقّق مراده في "النّظم" لأنّ تأليف الجملة «**من مفرداتها لا يتمّ بالمصادفة بل تحكمه مبادئ وقواعد تتوقّف عليها إفادة الكلام. فالكلمة في الجملة يغلب أن تتطلّب كلمة أخرى تقع في حيّزها بشروط خاصّة تتّصل بإحدى القرائن كالإعراب أو الرّتبة أو الرّبط إلخ**»[8].

وقد صوّر حالة المبدع مُنشئ التّركيب للجمل بالصّانع الماهر للحليّ: «**ورأيته قد صنع في الكَلِم التّي فيه ما يصنعه الصّانع حين يأخذ كِسَراً من الذّهب فيُذيبها ثمّ يصبُّها في قالب، ويخرجها لك سواراً أو خلخالاً، وإنْ أنت حاولت قطْعَ بعض ألفاظ البيت عن بعض، كنت كمن يكسر الحلقة ويفصِمُ السّوار**»[9]، استجلى "الجرجاني" هنا قوّة التّماسك بين الكَلِم وشدّة تعاضد تركيبها إلى درجة أنّه جعل تفكيكها كأنّه كسْرٌ لها وتشتيت لأجزائها.

وإذا ربطنا بين التّركيب وخصائص الأسلوب فيمكن القول بأنّه: دراسة المستوى التّركيبيّ من خلال تحليل البنى الأسلوبيّة واستطلاعها عن طريق رصد الكيفيّة التّي يتشكّل بموجبها النّص ومحاولة تبيين نُظُم صوغ المتتاليات اللّسانيّة بواسطة فحص كيفيّة تضافر البنى الأسلوبيّة، والطرائق التّي تتعالق بها مكوّنات النّص[10]. وهذا ما يجعل مساحة الأسلوب التركيبي واسعة جدّا، وذلك لشساعة خصائصه ومظاهره المتنوعة، فلم يبق على المبدع غير أن يحدّد نوع التقنية التي يلجأ إليها في عمله الإبداعي، ليحاول طرفه الثاني (المتلقي) أن يكتشفها من أجل الوصول لمقصد هذه الخاصيّة فـ «**إذا كان الأسلوب**

والتّصدير، (د.ط)، القاهرة، (د.ت)، ص82. وينظر، فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون وموزعون، ط2، عمان، الأردن، 2007م، ص12.

[7] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، ص 413.

[8] تمّام حسّان، الخلاصة النّحويّة، ص 80.

[9] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، ص 414.

[10] ينظر، حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسيّاب، ص 145.

هو الطريقة المختارة للتعبير عن المعنى فإن لاختيار هذه الطريقة دون غيرها من الطرق الموصلة إلى هذا المعنى مقصدا معينا يقصد، إليه صاحب الأسلوب يجعل العنصر المختار مؤشراً أسلوبياً يشير إلى قصد ما»[11].

ويدخل في الأسلوب التركيبي عدول عن الأصل وخروج عن المألوف نحو: كسر ترتيب التركيب ونقصان أحد أجزائه وتكرار ركن ما وغيرها، لذا ينساق المبدع لهذه الاختيارات سعياً منه لإبراز قدراته الفنيّة ومواهبه التعبيرية في نصّه الإبداعي من خلال خرقه للنسق المألوف وكسره لأفق التّوقع لدى المتلقي، لجعله حافلاً بعناصر التّشويق والإثارة[12] النّاتجة عن العدول بجلّ صوره.

تميّز "**ابن زمرك الأندلسي**" (ت795هـ) في ديوانه بخاصيّة أسلوبيّة في المنحى التركيبي، فبالنظر إليها سنلاحظ أشكالاً تركيبية في الجملة تتجلّى في: التّرتيب، النّقصان، العطف، الأسلوب الإنشائي، الحصر والقصر، النّفي، والتّكرار.

أوّلا: خصائص الأسلوب في التّرتيب:

تحوي اللّغة على فروع قواعدية تبناها علماء العربية ونحوها في صميم كتبهم الغزيرة المعرفة، فتدارسوا العدول بالتّرتيب (التقديم والتأخير)، الذي يعدّ من المباحث المهمّة التي حظيت بعناية كبيرة من قبل النّحاة والبلاغيين القدماء[13].

فإذا جئنا للصّنف الأوّل من العلماء سنجد على رأسهم "**سيبويه**" (ت180هـ) الذي لم يذكر تعريفاً محدّداً أو صريحاً للتقديم والتأخير، بل كان يورد أمثلة، حيث يقول في صدد تحديد أهميته ودوره في المعنى: «**والتقديم والتأخير فيما يكون ظرفا أو يكون اسما في العناية والاهتمام [...] فمن ذلك قوله عزّ وجل: ﴿ٹ ٺ ٿ ٽ ٺ﴾ [الإخلاص/4] وأهل الجفاء من العرب يقولون "ولم يكن كفؤا له أحد" وكأنهم أخروها حيث كانت غير مستقرة»**[14].

أما "**ابن السرّاج**" (ت316هـ) فيقول في باب (التقديم والتأخير): «**الأشياء التي لا يجوز تقديمها ثلاثة عشر، وأما ما يجوز تقديمه فكل ما عمل فيه فعلٌ متصرّف أو كان خبرا لمبتدأ سوى ما**

---

[11] تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص489.

[12] ينظر، جلال عبد الله محمد سيف الحمادي، العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية (رسالة ماجستير)، ص62.

[13] ينظر، فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص203.

[14] سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 56/1.

استثنيناه، فالثلاثة عشر التي لا يجوز تقديمها: الصلة على الموصول، والمضمر على الظاهر في اللفظ والمعنى»[15]، حيث بيّنوا فكرة التّرتيب وخلخلته أنّها تكون وفق قوانين مقرّرة.

في حين ذهب الصّنف الثّاني، وهم البلاغيون، لمذهب بيّنه "**عبد القاهر الجرجاني**" (ت471هـ) الذّي أبدع في وصف هذا الباب، واستجلاء قيمته البلاغية، والكشف عن أسراره الجمالية بالنسبة للمتكلم والمستمع، فقال: «**هو باب كثير الفوائد جمُّ المحاسن، واسع التصرُّف، بعيد الغاية لا يزال يفترُّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحوّل اللّفظ عن مكان إلى مكان**»[16]، ومثلُه في ذلك "**الزّركشي**" (ت794هـ)[17].

وقد ذكر "**تمام حسّان**" هذه القضية في كتابه النّحوي قائلاً: «**الأصل في المبتدأ والخبر تقديم المبتدأ وتأخير الخبر ولكن هذه الرتبة غير محفوظة إذ قد تخضع للاعتبارات السياقية والأسلوبية كما قد تخضع بجواب عكسها أو وجوبها**»[18]، وفي موضع آخر قسّم الرتبة النّحوية إلى نوعين: (محفوظة وغير محفوظة)[19].

وكذلك نرى "**محمود عكاشة**" يُعرّفه بقوله: «**الأصل في الجملة الترتيب على النمط المعهود من قواعد النّحو، وقد يُقدَّم المُؤَخَّر ويُؤَخَّر المُقَدَّم لغرض بلاغي أو لغرض يتعلق بالمعنى على ألا يخل ذلك بالمعنى ولا يخالف قواعد اللغة وأن يؤمن اللّبس**»[20]، وفي وجهة نظر الأسلوبيين، فَهُم يعتبرون هذا العدول العارضي تحقيقاً للانحراف والانزياح[21]، كون الأسلوب هو انزياح بالنسبة إلى "قاعدة"، والقاعدة تشكّل سطحاً محايداً، والعدول انتهاك مؤثّر لهذا السّطح الذي يخرج عن المعتاد

---

[15] ابن سراج، الأصول في النحو، تح: عبد الحسن الفتلي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، 1996م، 222/2. والسيوطي، الأشباه والنظائر في النحو، تح: عبد العال سالم مكرم، 169/1، 170.

[16] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: السيّد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981م، ص83.

[17] ينظر، الزّركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو فضل إبراهيم، دار جيل، بيروت، لبنان، 1988م، 233/3.

[18] تمّام حسّان، الخلاصة النّحويّة، ص109.

[19] تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص91.

[20] محمود عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ص145.

[21] ينظر، مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (د.ط)، الإسكندرية، مصر، 2005م، ص211.

والمألوف[22]. وهو ما يسمّى بالعدول التركيبي، أو ما يطلق عليه "**تمّام حسّان**" (العدول عن أصل وضع الجملة)[23] يتجسّد «**بواسطة الحذف، أو الإضمار، أو الفصل، أو تشويش الرتبة بالتقديم والتأخير، أو التوسيع**»[24].

إنّ النّاظر في الكتب التراثية، النّحوية منها والبلاغية سيُدرك أنّ للتّرتيب (التّقديم والتأخير) ضربين أساسيين تمنهجا نتيجة لتوجه كلّ عالم، ومن أشهرها ما جزّأه "**ابن جني**"(ت392هـ)، فأمّا الأول فهو "ما يقبله القياس"، نحو: تقديم المفعول على الفاعل، وعلى الفعل الناصبة في قوله: "ضرب زيد عمرو"، و"زيدا ضرب عمرو"[25]، أمّا الثّاني فيظهر في "ما يسهّله الاضطرار" الذي يجوز فيه تقديم خبر المبتدأ على المبتدأ، نحو: "قائم أخوك"، و"في الدّار صاحبك"[26].

في حين نجد "**عبد القاهر الجرجاني**" قد اشتهر في كتابه "دلائل الإعجاز" بضربيه التّاليين: أحدهما يكون "التقديم فيه على نية التأخير"[27]؛ وهو الذّي يقدم فيه المتأخر ويبقى على حكمه الذي كان عليه قبلُ[28]، كما في قولك "منطلق زيدٌ" و"ضرب عمرا زيد"[29]، فلم ينصرف المتقدم عن بابه ولم يحول عن أصله –الخبر المقدم احتفظ بخبريته- واحتفظت الجملة بأصلها[30]، والآخر يكون "التقديم فيه ليس على نية التأخير"[31]؛ في هذا النّوع ينتقل حكم المقدم إلى غير حكمه ويجعله في باب غير بابه فيختلف بذلك إعرابه[32]، مثل تقديم الخبر المعرفة على المبتدأ المعرفة، نحو "زيدٌ المنطلق" فإذا ما وقع التقديم تقول:

---

[22] Marie-Thérese Ambassa Betoko, Le Théâtre Populaire Francophone Au Cameroun (1970-2003)، Langage - Société –Imaginaire, p 130.

[23] تمام حسان، الأصول دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النّحو – فقه اللغة – البلاغة، عالم الكتب، (د.ط)، القاهرة، 2000م، ص130.

[24] تمام حسان، نفسه، ص130.

[25] ينظر، ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، 382/2.

[26] نفسه، 382/2، 383.

[27] ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: السيّد محمد رشيد رضا، ص83.

[28] ينظر، مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص79.

[29] ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: السيّد محمد رشيد رضا، ص83.

[30] ينظر، أمل منسي عائض الخديدي، عوارض التركيب في شعر عبد الله بن قيس الرقيات (دراسة نحوية) (رسالة ماجستير)، ص 102، 103. ومي إليان الأحمر، التقديم والتأخير في النحو والبلاغة، كلية الآداب والعلوم، الجامعة الأمريكية، بيروت (رسالة ماجستير)، 2001م، ص66.

[31] ينظر، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: السيّد محمد رشيد رضا، ص83.

[32] ينظر، مي إليان الأحمر، التقديم والتأخير في النحو والبلاغة (رسالة ماجستير)، ص66.

"المنطلق زيدٌ"، هنا خرج المقدّم (المنطلق) عن بابه فصار "مبتدأ"، بعد أن كان في الجملة الأولى خبراً للمبتدأ (زيد)، كما خرج المؤخر عن بابه أيضا فصار (زيد) خبراً بعد أن كان في الجملة الأولى مبتدأ[33]، وهناك تقسيمات أخرى، نحو: "**ابن الأثير**"(ت637هـ)[34]، و"**الزّركشي**"(ت794هـ)[35]، و"**السّيوطي**"(ت911هـ)[36] حسب الموقف والسّياق.

وبذلك، فَجَعْلُ علماء النّحو الرتبة محفوظة وغير محفوظة يُسهّل عملية العدول، والتّحويل، والتّغيير وهذا لا يرد اعتباطا، وإنما يكون عملاً مقصوداً يقتضيه غرضٌ بلاغي أو داعٍ من دواعيه[37]، يَخُصُّ المخاطب والسّياق الكلامي الذي يرد فيه التركيب[38] باعتبار أنّ للسّياق أهميةً بالغةً في التحكّم في عملية التقديم والتأخير، وهذا ما بيّنه "السّيوطي" في وجه (تقديم بعض ألفاظه وتأخيرها في مواضع) فقال: «**إما لكون السياق في كلّ موضع يقتضي ما وقع [...] وإما لقصد البداءة والختم به للاعتناء بشأنه [...] وإمّا لقصد التّفنّن في الفصاحة وإخراج الكلام على عدّة أساليب**»[39]، وقد تتجمّع عدّة دوافع من أجل إخراج الأسلوب على الترتيب الذي أراده صاحبه[40] ليبعث قارءه في دينامية لا تتوقف من المعاني، والعثرات اللاّفتة للنظر، والتي حظيت بقسطٍ وافرٍ من اهتمامه –ابن زمرك– واستطرد في هذه الخاصية وأشبع قصائده بها لاستهداف مرامٍ معينة، وأخذ صوراً عدولية عديدة تكمن في: تأخير المنادى، تقديم جملة جواب الشّرط، تقديم الجار والمجرور، وتقديم الجملة.

---

33 ينظر، أمل منسي عائض الخديدي، عوارض التركيب في شعر عبد الله بن قيس الرقيات (دراسة نحوية) (رسالة ماجستير)، ص103.

34 ينظر، ابن الأثير، المثل السائر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، 210/2، 225.

35 ينظر، الزّركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو فضل إبراهيم، دار جيل، 251/3، 285.

36 ينظر، السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تح: فواز أحمد زمرلي، دار الكتاب العربي، (د.ط)، بيروت، لبنان، 2004م، ص502، 505.

37 ينظر، عبد العزيز عتيق، علم المعاني في البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (د.ط)، بيروت، لبنان، 1985م، ص136.

38 ينظر، رابح بومعزة، التحويل في النحو العربي مفهومه–أنواعه–صوره–البنية العميقة للصيغ والتراكيب المحولة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، الإربد الأردن، (د،ت)، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، (د.ط)، عمان، الأردن، 2008م، ص73.

39 السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، تح: أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1988م، 128/1.

40 ينظر، منير محمد المسيري، دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)، مكتبة وهبة، ط1، القاهرة، 2005م، ص49.

1/ تأخير المنادى:

في غرض الحماسة راح يصف فتح مكّة وغزوة بدر ويهنّأ بالفتح وبفضل الخليفة على الدولة حتى وصفه بالبدر الهادي في قوله: [الكامل]

لاَ زِلْــتَ للإِسْلاَمِ سِتْرا كُلَّمَا أَمَّ الحجيجُ البيْتَ ذَا الأسْتَارِ

وَبَقيتَ **يَا بدْرَ الهدَى** تُجْرِي بما شاءَتْ عُلاَكَ سوَابِقَ الأَقْدَارِ[41]

نلحظ عدول "ابن زمرك" بتأخير أسلوب النّداء (يا بدر الهدى) والأصل قوله (ويا بدر الهدى بقيت تجري) فهذا الأسلوب يُعدّ «**عنصر إغناء للتّحوّلات الإسناديّة التّركيبيّة في النّص؛ لما يكتنفه من خصائص فنيّة وجماليّة**»[42]، ليكون هذا العدول لمرمى معين هو التّأكيد على استمرارية بقاء الخليفة ودوامه على الإسلام لأنّه الحافظ السّاتر له وللحجيج الذّين يؤمّهم. وأخرّ (بدر الهدى) للفت انتباه المتلقي للصورة المجازية التي أغدقها الشّاعر على ممدوحه؛ فبدر الهدى هو سيّد القوم ويبادر دائما في حماية الإسلام والمسلمين وكذا تقديم الرّشد لهم كما أنه تقيّ يخاف الله ويطيعه ويهدي إلى السّراط المستقيم، مادام هو في مرتبةٍ مرتفعةٍ وعاليةٍ حسب قضاء الله وقدره.

غلوّ "ابن زمرك" في مدح حكامه وأصحابه كان طاغياً على المدوّنة. حيث يقول: [الطويل]

لَقدْ حُزْتَ فضْلاً **يا أبا الفَضْلِ** شامِلا فيجْزِيكَ عنْ نُصْحِ البَرايَا شَفِيعُهُا[43]

قدّم الشّاعر الجملة الفعليّة على الجملة النّدائيّة (يا أبا الفَضْلِ)، والأصل قوله (يا أبا الفضل لقد حزت فضلاً شاملاً) هذا ما جعل النّص يكتسب «**سمة أسلوبيّة ليست معتادة لدى القارئ، وعليه يصبح الخروج هو الطعم الملقى إلى القارئ تغريه المفاجأة وتستفزّه المغايرة**»[44]، ويهدف من ذلك إلى التعجيل بالمسرّة لبيان حاله بين النّاس لأنّه قد حاز الإحسان الكامل ونال الفضل الشّامل، بل أكّد الشّاعر على ذلك بـ (قد) الداخلة على الفعل الماضي. وبمقابل هذا سينال الثّواب والأجر لوقوفه السّند القويّ مع البريئين ناصحاً لهم أو شفيعاً يسأل العفو عن ذنوبهم والتجاوز عنها. فتَطابق اسم الممدوح "أبا الفضل" مع صفته "الفضل" فكان المحسِنُ الصّانِعُ للخير والمعروف.

---

[41] الديوان، ص 409.

[42] آقطي نوال، الانزياح وأزمة التّشظّي بين المركز والهامش في شعر محمد العيد آل خليفة، مجلّة قراءات، ص163.

[43] الديوان، ص 439.

[44] آقطي نوال، الانزياح وأزمة التّشظّي بين المركز والهامش في شعر محمد العيد آل خليفة، مجلّة قراءات، ص163.

2/ تقديم جملة جواب الشّرط:

من الظواهر الأسلوبيّة المتفشّية في ديوان "ابن زمرك"، تقديم جملة جواب الشّرط وتأخير جملة الشّرط لأسباب شكليّة تكمن في مراعاة الوزن والقافيّة والرويّ وتجنّب خلخلتها، مثلما كان لها مقاصد معنويّة ضمنيّة تختلف من قصيدة لأخرى وبيت شعري لآخر، بكونه يعتمد على «**أسباب للوصول في النّهاية إلى نتائج متوقّعة، فهو أسلوب يميل إلى العقل والتّداول المنطقي**»[45]. نحو قول الشّاعر في رسم صورة للأسلحة الحربيّة وقوّة الرّجال الأسود ضدّ الرّوم: [الطويل]

وَمُـــخضَرَّة الأرْجاءِ فِي جَنبَاتِها ... مَسَـــارِحُ تَحْميهَا الرِّماحُ الذَّوَابِلُ

تَرَى الدَّوْحَ مِنْهـا بالأَسِنَّةِ مُزْهِرًا ... **إِذَا مَا سَقَتْهُ للسُّيوفِ الجَداوِلُ**

تبُلُّ غَلِيلَ الرُّمحِ مِنْ مُهَجِ العِدَا ... **إذا مَا كسَتْ مِنْهَا الرِّماحُ غَلائِلُ**

فَيَا عجَبًا للرُّمـحِ رَوِّيْتَهُ دَمًا ... وَقدْ رَاقَ مِنْهـا العيْنَ رَيَّانُ ذَابلُ[46]

الظّاهر هنا تكرار تأخير جملة الشّرط (إِذَا مَا سَقَتْهُ للسُّيوفِ الجَداوِلُ) و(إذا مَا كسَتْ مِنْهَا الرِّماحُ غَلائِلُ) والأصل قوله:

إِذَا مَا سَقَتْهُ للسُّيوفِ الجَداوِلُ ... تَرَى الدَّوْحَ مِنْها بالأَسِنَّةِ مُزْهِرًا

إذا مَا كسَتْ مِنْهَا الرِّماحُ غَلائِلُ ... تبُلُّ غَلِيلَ الرُّمحِ مِنْ مُهَجِ العِدَا

ويقصد من هذا التقديم والتأخير إلى تحقيق «**الإثارة الذّهنيّة، واستفزاز ذهن المتلقي، انتظاراً لبقيّة التّركيب. وقد تكون تقدّمت لأنّ المعنى فيها أكثر أهميّة من المعنى الذّي تظهره جملة الشّرط، وتكون العبارة بهذا قد انحرفت عن المألوف اللّغوي**»[47]، لتشويق نفس القارئ للمتأخّر ويثير فضوله[48]، حيث راح الشّاعر يُعجّل تركيزه واهتمامه على جملة جواب الشّرط بهدف إبراز المعنى بقوّة وبيان حال السّيوف والرّماح وتهويلها؛ ففي الوغى لفت انتباه الشّاعر رؤوس السّيوف الحادة البارزة من بعيد كأنّها زهور طالعة. أمّا الرّماح فقد أرادت الانتقام، لتُذهب غيض المسلمين وتشفي غليلهم من

45 عبد اللّطيف حنّي، جماليات التّكرار في شعر ابن زمرك "شاعر الحمراء"، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، قالمة، العدد 06، 2011م، ص92.

46 الديوان، ص 457.

47 فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، ص26.

48 ينظر، عبد العزيز عتيق، علم المعاني في البلاغة العربية، ص137.

العدو، فاستعجب الشّاعر من ارتواء السّيوف والرّماح والأرض دماً لتفرح العيْن بذلك. فعودة المسلمين كانت قويّة بعد انقطاع فاخضرّت الأرجاء بالانتصار الظاهر من بروز الأسلحة وارتواء الأرض وأسود الرّجال.

برز شكل في تأخير جملة الشرط وتقديم جوابها أثناء حديثه عن الرّاح وسكره فقال: [الكامل]

وَالى علَيْكَ بهَا الكُؤُوسَ وربَّمَا يَسْقِيكَ مِنْ كأْسِ الفُتُورِ **إِذَا فَتَرْ**[49]

استجلى الشّاعر هنا خاصيّة أسلوبيّة ترتيبيّة فريدة من خلال تأخير جملة الشرط في آخر البيت الشعري (إِذَا فَتَرْ) والأصل قوله:

وَالى علَيْكَ بهَا الكُؤُوسَ وربَّمَا إِذَا فَتَرْ يَسْقِيكَ مِنْ كأْسِ الفُتُورِ

وكان يقصد من عدوله تبيين اللّذة المسيطرة عليه لارتوائه من كأس الخمرة التي تُضعِفُ كيانه وتُسكِرُ عقله حتى يُصاب بالفتور وهو مصاحب لرفيق سُكره. لذلك أراد «**الحصول على ألذّ وأشهى خمرة تروي عطشه، وتسقي عروقه، وتنعش ذهنه، وتلين عواطفه، وترهف إحساسه، ليذهب في نشوة سكرية عميقة لا قيام منها إلا بطلوع وانبلاج الصبح، تاركا وراءه الظلام اللّذيذ بملاذه**»[50].

وفي غرض الحكمة قال الشّاعر: [الطويل]

فَكُلُّ ابتِدَاءٍ صَائِرٌ لِنِهَايَةٍ **وَإِنْ طَالَتِ الأَعوَامُ واتَّصَلَ الشَّهْرُ**[51]

وباستخدام أداة الشرط "إنْ" أخرّ جملة الشّرط وقدّم جوابها فالأصل قوله:

وَإِنْ طَالَتِ الأَعوَامُ واتَّصَلَ الشَّهْرُ فَكُلُّ ابتِدَاءٍ صَائِرٌ لِنِهَايَةٍ

فيظهر هنا عدول تركيبي يتمثّل في وقوع الكلمة في موقع يخالف المكان الصّحيح لها حسب النّظام اللّغوي والنّحوي في لغة معينة[52]، أو هي عدول بالنسبة إلى قاعدة نحوية/لغوية (grammaticale) أو بالنسبة إلى قاعدة نصية معتبرة[53]، وقصد من خلال هذه الخلخلة الترتيبيّة إبراز حالته النّفسيّة الحزينة

49 الديوان، ص 410.

50 مريم أقرين، العدول ومقاصده في ديوان ابن خفاجة الأندلسي، ص122، 123.

51 الديوان، ص 284.

52 ينظر، هاشم ميرغني، أسلوبية الانزياح ودورها في التحليل النّصي: رواية "عصافير آخر أيّام الخريف" نموذجا، مجلة العلوم والتقانة، العدد 10، 5، 2009م، ص70، 71.

53 Julien Piat, Vers une stylistique des imaginaires langagiers, Corpus, N°5, 2006, p 113-141.

لرحيل مولاه "الغنيّ بالله" عن ذلك فعجّل المصير الآيل إليه البشر وعبّر عن ذلك بحكمة، فلكلّ بداية نهاية مهما امتدّت السّنوات والأعوام، وارتبطت الشهور وتتالت الأيّام فنقطة الختام آتية ولا مفرّ منها.

3/ تقديم الجار والمجرور:

ومن شعره في موضوع النّسيب وامتلائه ألما وحُزناً قال: [الطويل]

عَلى أَنَّ رُوحي في يَدَيْكَ بَقَاؤُهَا　　　**بِوصْلِك** تَحيَ أوْ **بِهجْرِكَ** تُعدَمُ

وَأنْتَ إلى المشْتَاقِ نَارٌ وَجَنَّةٌ　　　**بِبُعْدِكَ** يَشْقَى أَوْ **بِقُرْبِكَ** يَنْعَمُ[54]

ركّز "ابن زمرك" على العجز وأحدث فيه عدولا بتقديم متمّم الجار والمجرور عن الفعل في (بوصْلِك – بِهجْرِكَ – بِبُعْدِكَ – بِقُرْبِكَ)، والأصل قوله (تَحيَ بوصلِكَ أو تُعدَمُ بهجرِكَ) و(يشقى ببعدِكَ أو ينعَمُ بقربِكَ)، فالملاحظ أنّه مهتمّ بهذا «**التّقديم كثيراً معبّراً عن ثورة يمارسها على مستوى التّركيب، تزعزع ذلك القانون الجبري، وتدعو إلى بعض المقاومة من خلال التّمرّد على المباشرة، وزلزلة السّائد لهدم الواقع الحرج**»[55]. والغرض المعنوي من تقديمه وتأخيره توضيح الوضعيّة التي يرغب الشّاعر في أن يكون عليها وهي وصل الحبيب له، فبه بقاؤه وفناؤه، ويرغب كذلك في قُربِه منه لينعم بالرّاحة وكأنّه في جنّة لهذا قدّم (بوصلك وبقربك) لتبيين ما لا يُريده في المحبوب ولا يرغب فيه وهو تركه وحده وهجرانه لأنّه سيزول ولا يُحسُّ بكيانه. فبعده سيُتعبه ويزيد من شقاءه وكأنّه في نار.

استمرّ الشاعر في مدحه واستعراض خصال ممدوحه فقال: [الطويل]

فَ**مِنْكَ** استَفَادَ الدَّهرُ كُلَّ عَجِيبَةٍ　　　يُباهِي بها الأَمْلاكَ أُخرَى لَيَاليَا

وَ**عنْكَ** يُرَوِّي النَّـــاسُ كُلَّ غَرِيبَةٍ　　　تَخُطُّ عَلَى صَفْحِ الزَّمَانِ أَمَاليَا[56]

قدّم الشّاعر الجار والمجرور عن الفعل من نوع آخر وهي حرف الجرّ والكاف في (منْكَ – عنْكَ) والأصل أن يكون (استفاد الدّهرُ منك كلّ عجيبة) و(يُروِّي النّاسُ عنك كلّ غريبة) فهذا عدول عن المألوف فالاعتماد «**على المعيار النّحوي في الدّراسة الأسلوبيّة ضروريّ حتّى يستطيع الباحث الأسلوبي الحكم على مدى انحراف الكاتب عن النمط المألوف، فليس ثمّة أسلوب دون نحو**»[57].

---

[54] الديوان، ص 492.

[55] آقطي نوال، الانزياح وأزمة التّشظّي بين المركز والهامش في شعر محمد العيد آل خليفة، مجلّة قراءات، ص175.

[56] الديوان، ص 522.

[57] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، ص44، 45.

ويقصد من هذه الخاصيّة تخصيص العناية وإبراز الاهتمام بممدوحه لأنّ به ظَفَر النّاس بأعمالٍ جليلة يفتخر بها الزّمان على طول توالي الخلافة. هذا ما يجعل رعيّته تُخصّصه بالأحاديث التي تُرسم على الذّاكرة وتُكتب في صفحات الدّهر لتبقى طول العمر يتفاءلون بها.

وقال يصف حضرة مجلس "الغنيّ بالله": [الكامل]

هِيَ حَضرَةٌ تُهْدَى لَهَا الأَرْوَاحُ نَسمَاتُهَا نَمَّتْ بها التُفَّاحُ

وَاللهِ مَا أدرِي **أَفِي حُلْمٍ** أَنَا أَمْ مِنْ جِنْان الخلْدِ مَا يَلْتَاحُ؟[58]

يظهر من خلال هذا البيت الشّعري تأخير الضمير (أنا) وتقديم الجار المجرور (في حلم) في حين كان الأصل عكس ذلك (والله ما أدري أأنا في حلم)، فالمفردات تحرّكت في حركة أفقية من أماكنها المرصودة لها، إلى أماكن أخرى ذات طبيعة تأثيرية متميزة[59] وذلك بغية إحداث تأثير بلاغي/دلالي معين[60]، يرمي به الشّاعر إلى إجلاء حاله المستغربة الحالمة والتّأكيد عليها؛ فأثناء وصفه لحضرة مولاه وما فيها من كلام ونسمات اندهش لعظم هذا المجلس واستفهم حتى ظنّ أنّه في حلم، الذّي قدّمه على نفسه، أو في رياض الخلد التّي تروي العطشان.

4/تأخير النّواسخ:

قال الشّاعر يدعم الإسلام والتّوحيد: [الطويل]

وَنَاقُوسُهُ بالقَسْرِ **أَمْسَى** مُعَطَّلاً ومِنْبَرُهُ بالذِّكْرِ **أَصْبَحَ** حَالِيَا[61]

حيث أخّر الشّاعر الفعلين النّاقصين وخبرهما (أمسى مُعطّلا) و(أصبح حاليا) وقدّم مبتدأهما (ناقوسه) و(منبره)، والأصل قوله:

وأَمْسَى نَاقُوسُهُ مُعطّلاً بالقِسْرِ وأَصْبَحَ مِنْبَرُهُ حَالِيَا بالذّكْرِ

فتظهر هنا «**مقدرة المرسِل على تسليط أفكاره على المتقبّل تحدّد بمدى نجاحه في إيقاظ ذهن القارئ عن طريق الإتيان باللاّمنتظر واللّجوء إلى غير المتوقّع، وهو ما يسمّى "الانحراف" الذّي**

[58] الديوان، ص 87-88.

[59] ينظر، محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص258.

[60] ينظر، هاشم ميرغني، أسلوبية الانزياح ودورها في التحليل النّصي: رواية "عصافير آخر أيّام الخريف" نموذجا، مجلة العلوم والتقانة، ص70، 71.

[61] الديوان، ص 522.

يشكّل الخاصيّة الأسلوبيّة التّي يتميّز بها منشئ بذاته من غيره من المنشئين»[62]، ويقصد من التّقديم بيان الحال من إعلاء التّوحيد الذّي عطّل صوت القهر والظّلم، وبالمقابل ارتفع صوت الحقّ وأصبح زينة الإسلام والمسلمين.

ثانيّا: خصائص الأسلوب في النّقصان:

لقد تشبّع الدّيوان بظاهرة أسلوبيّة تركيبيّة بشكل مثير للاهتمام في مختلف مروج أغراض الشّعر؛ من وصف، ورثاء، وغزل وغيرها، وهي "**العدول بالنّقصان**"[63] المتمثّل في "الحذف"، التي تُعدُّ من أبرز الاعتراضات العدولية التركيبية في الكلام، فلا تكاد تخلو منه جملة من الجمل[64]؛ لأنّ المنشئ يلجأ إليها في تشكيل بنية النّص الشّعري[65].

لهذا يقول النّحويون عنه، منهم "**سيبويه**" (ت180هـ) في بابه (هذا ما يكون في اللفظ من الأعراض): «**اعلم أنّهم يحذفون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، ويحذفون ويعوّضون ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يستعمل حتى يصير ساقطا**»[66]، أمّا إذا التفتنا إلى "**ابن جني**" (ت392هـ) فنراه قد ربط بين الحذف والاتساع في قوله: «**أنّ الحذف اتساع**»[67].

وعلى غرار علماء النّحو، سلك البلاغيون المسلك نفسه مع إضافة بصمة خاصة بهم، وهذا ما أبرزه لنا "**أبو بكر الباقلاني**" (ت403هـ) من خلال تبيين جانبه البلاغي، وأثناء ذلك عَدّ الحذفَ قسمًا من أقسام "الإيجاز"، فيقول بذكر مثال له من سورة (يوسف): «**فالحذف: الإسقاط: للتخفيف كقوله تعالى: ﴿ وَسۡـَٔلِ ٱلۡقَرۡيَةَ ﴾ [يوسف/ 82]، والحذف أبلغ من الذّكر لأنّ النفس تذهب كلّ مذهب في القصد من الجواب**»[68].

---

[62] فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص24.

[63] وهو مصطلح أورده "**عبد الله صولة**" في كتابه الحجاج في القرآن الكريم والدليل قوله: «**وإذا أنقص منها بفعل المقام أو لصنع مقام أيضاً لفظاً لفائدة معنوية ما سمينا ذلك عدولا كميا بالنقصان**». الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، 274/1.

[64] ينظر، محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في "الشوقيات"، ص302.

[65] ينظر، محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص229.

[66] سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 24/1، 25.

[67] ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، 290/1.

[68] الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل للنشر والتوزيع، (د.ط)، بيروت، 2005م، ص294.

ويُطالعنا "**عبد القاهر الجرجاني**" (ت471هـ) الذي قدّم وصفاً لهذا الباب من حيث أهميته البلاغية، ودلالته الجماليّة، والبيانيّة، والنفسيّة، فيقول: «**هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر، أفصح من الذّكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تُبن**»[69]، فيبدو أنّ له فوائد لطيفة تظهر في تحقيق الفصاحة، والإفادة، وتتطلّب فطنة من مُنشئه ومُستقبله. وعلى هذه الوتيرة ذهب الأصوليون، منهم "**ابن قيّم الجوزيّة**" (ت751هـ) ضمن بابه (من المجاز الإيجاز والاختصار)[70]، فيقول: «**فإن المعنى الذي حسن الحذف من أجله طلب الإيجاز والاختصار وتحصيل المعنى الكثير في اللّفظ القليل**»[71]، ومن فوائد النّقصان أيضاً الإيجاز والاختصار، وكثرة الدّلالات المستخرجة من المحذوف.

وقد أشار "**عبد الله صولة**" للحذف في سياق الجمع بينه وبين الزّيادة واعتبارهما ظاهرتين من ظواهر العدول، فقال: «**إنّ اعتبار الزيادة والحذف خلاف الأصل يقتضي أنّهما ظاهرتا عدول. وهذا العدول إنّما هو العدول عن الأصل**»[72]، وهذا ما ذهب إليه "**فتح الله أحمد سليمان**" عند تعريفه للحذف من الناحية الأسلوبية فقال: «**خروج عن النمط الشائع في التعبير أو هو خرق للسنن اللّغوية**»[73]، فالحذف علاقة إرسال بين المرسل والمتلقي لتصنع عملية استراتيجية فائقة الدّقة كونها «**تفاعل من نوع ما بين المرسِل والمتلقِّي قائم على الإرسال النّاقص من قبل المرسِل، وتكملة هذا النقص من جانب المتلقِّي**»[74] وذلك باعتماده على أسلحة مساعدة، تكمن في كفاءته اللّغوية والسياقيّة بأنواعها، إضافة "للدلائل" أو"القرائن" التي تؤمن اللّبس، فشرط جواز العدول عن الأصل «**أن يؤمن اللّبس فتتحقق الفائدة، ومن هذا لا يكون الحذف إلاّ مع وجود دليل**»[75]، باعتبار أنّ من شروط الحذف ألاّ يكون مخلاًّ بالمعنى، إذ لابد من وضوح المحذوف في ذهن المتلقي وإمكان تخييله، ولا يكون

69 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص106.

70 ابن قيّم الجوزيّة، الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان، عالم الكتب، (د.ط)، بيروت، (د،ت) ، ص81.

71 نفسه، ص85.

72 عبد الله صولة، الحجاج في القرآن، 1/ 281.

73 فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، ص138.

74 نفسه، ص 137.

75 تمام حسان، الأصول دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النّحو – فقه اللغة – البلاغة، ص122.

ذلك إلاّ بوجود تلك "الدلائل" أو "القرائن" التي تعين على تحديد المحذوف[76] طوراً، وتُمَكِّنُ «**من فهم العلاقات المنطقية بين مدلولات اللّغة**»[77] طوراً آخر، وهذا ما أكّده "**ابن يعيش**"(ت643هـ)[78].

وهذه الدّلائل نوعان، أمّا أوّلها فهو "الدليل المقالي" الذي يكون بوجود دليل لفظي[79] على المحذوف، ومن شروطه التطابق معه[80]، نحو قوله تعالى: ﴿وَقِيلَ لِلَّذِينَ ٱتَّقَوۡاْ مَاذَآ أَنزَلَ رَبُّكُمۡۚ قَالُواْ خَيۡرٗاۗ﴾[النّحل/30]، أي (أنزل خيرا)[81]؛ فالتقدير يستنتج من الدّليل المذكور في الآية وهو (أَنزَلَ)، وأمّا ثانيها فتظهر في "الدّليل المقامي"(الحالي) وهو ما دلّ عليه المقام كأن تقول لمن كان يتكلم وسكت: حديثك، أي (أكمل)[82]، وغيرها من النّماذج التي تدور في هذين النوعين خاصة؛ لأنّ للحذف مكانة مهمّة وأثراً ممتعاً يتركهما في نفسية القارئ، لهذا قال "**عبد القاهر الجرجاني**" (ت471هـ): «**وأنت تجد حذفه هناك أحسن من ذكره وترى إضماره في النفس أولى وآنس من النطق به**»[83]، وتساهم أيضاً عملية انتهاك القواعد المندرجة في النّص في خلق توترٍ (tension une) لا يمكن بناؤه وتشييده عبر الفعل البسيط[84] [أي انعدامية العدول بالحذف].

إذن، بما أنّ مجال خصائص الأسلوب التركيبي في هذا العنصر من الدراسة، هو النّقصان (الحذف)، لابد من وجودِ تخريجٍ، ومقصدٍ، وهدفٍ بلاغيٍّ من هذا العدول، مما يعني أن المستوى اللّغوي المادي مرتبط إلى حدّ بعيد وعميق بالدّلالات[85]، والمقاصد، والأغراض البلاغية الضّمنيّة المرجوّة من العدول بالنّقصان.

---

[76] ينظر، رفاعي طه أحمد، عوارض التركيب في بناء الجملة العربية، دراسة نحوية في ضوء سورة البقرة، قسم اللغة العربية، كلية الدراسات الإسلامية، الجامعة الأسمرية للعلوم الإسلامية، البيضاء، ص4.

[77] محمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى. أنظمة الدلالة في العربية، ص420.

[78] ينظر، ابن يعيش، شرح المفصل للزمخشري، دار الطباعة المنيرية، (د.ط)، مصر، (د،ت)،239/1.

[79] ينظر، فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص 76.

[80] ينظر، ابن هشام، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: حسن حمد، إميل بديع يعقوب، منشورات دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1998م، 364/2.

[81] ينظر، فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها وأقسامها، ص76.

[82] نفسه، ص 77.

[83] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص111.

[84] Wolfgang Iser, L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, p 169.

[85] ينظر، فايز أحمد محمد الكومي، ظواهر التراكيب المتعلقة بالجملة المحولة، دراسة في العلاقة البنائية والدلالية من منظور علم نحو النّص، مجلة أماراباك علمية محكّمة تصدر عن الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا، المجلد الأوّل، العدد 1، 2010م، ص4.

وهذا ما سنحاول تبيينه في ميدان البحث، وهو ديوان "**ابن زمرك الأندلسي**" الذّي يحفل بنماذج كثيرة ووافرة من الصور والأشكال العدولية الأسلوبية المتناثرة هنا وهناك في سياقات ومحطّات مختلفة لتشكّل صوراً بديعة، لها مقابلها المقصدي المستنتج والمؤوّل من قبل قارئه المبدع، حيث إنّ «**إطراد نماذج الظاهرة الأسلوبية في سياقات شتّى يمنح القارئ تأويل النموذج المنزاح وتصوره في بنية العمق على هيئة تنسجم مع النماذج المطردة**»[86]؛ فبعد معرفته للقاعدة الأم المرساة عند النحويين وهي الأصل المطرد والمستمّر في أكثر من موضع، إضافة لحدسه، يدرك بسهولة الفرع العدولي، ثمّ «**يُعمل ذهنه ويشحذ طاقاته في البحث عن القيم الدلالية والإيحائية لهذا العدول**»[87]، وهذا لا يتأتّى إلا للقارئ المبدع والذّكي. ومن صور خصائص الأسلوب التّركيبي بالنّقصان (الحذف) في الديوان نجد: نقصان الحرف، ونقصان الكلمة، ونقصان الجملة.

1/نقصان حرف:

من مظاهر هذا النّوع من النّقصان نعثر على:

أ/ نقصان حرف النّداء:

الملاحظ في الدّيوان حذف أداة النّداء عن المنادى لاسيما (مولاي) قد طغت بكثرة، فلا نمرّ على قصيدة إلاّ ونجد هذا النّوع من النّقصان. ففي معرض مدح الخليفة وأبناءه استعمل الشاعر تقنيّة النّقصان (الحذف)، حيث قال: [الكامل]

أَبنَاؤُهُمْ أَبنَاء نَصْرٍ بَعْدَهُمْ   بِسُيُوفِهِم دِينُ الإلاهِ قَد انْتَصَرْ

مَوْلايَ سَعْدُكَ والصَّبَاح تَشَابَهَا   وكِلاهُمَا في الخَافِقَيْنِ قَدِ اشْتَهَرْ[88]

النّاظر لقول الشّاعر يلحظ نقصان أداة النّداء "الهمزة" في أوّل الكلام والأصل قوله (أ مولاي). والغرض الضّمني من حذفه هو قرب الممدوح له وهذا يظهر من خلال «**إسقاط أداة النّداء [...] لأجل الاهتمام بالمنادى فيأتي محتلاًّ للصّدارة دون أن يسبقه سابق، ولعلّ في استهلال الشّاعر خطابه بأسلوب النّداء رغبة في الاتّصال بالمستمع وإثارة له**»[89]، فراح يُظهر لهفته لإبراز عظم شأنه وعلوّه عليه لدرجة أنّه خلق علاقة تشابه بين سعود مولاه الخليفة والصّباح المشرق بنوع من المبالغة لأنّ

86 جلال عبد الله محمد سيف الحمادي، العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية، (رسالة ماجستير)، ص217.

87 نفسه، ص23.

88 الديوان، ص 411.

89 آقطي نوال، الانزياح وأزمة التّشظّي بين المركز والهامش في شعر محمد العيد آل خليفة، مجلّة قراءات، ص 165.

لهما علاقة بالشّهرة والعلن وانتشار أعماله الصالحة عند رعيّته، وبروزها المشعّ كالنّهار الذّي لا يخفى عنه خافية.

وقال "ابن زمرك" يُهنّئ السّلطان "أبا فارس" بمولود: [الطويل]

أَبَا فَارِسٍ يَهْنِيكَ مَوْلِدُ فَارِسٍ وَبُورِكَ مَوْلُودًا وَبُورِكْتَ وَالِدَا[90]

حذف الشّاعر أيضا أداة النداء (يا) من (أبا فارس) في مقدّمة البيت الشّعري والأصل قوله (يا أبا فارس) فالتّحويل النّاجم بين الظواهر التركيبية «**لا يقتصر على المستوى السطحي، وإنّما يمتد إلى المستوى الدلالي العميق**»[91]؛ فالمقصد من أسلوب النّقصان هنا تعجيلٌ لذكر المعني بالتّهنئة وهو (أبا فارس) المقرّب له الذّي زيد خيراً بمولود يدعى "فارس" من جهة، وغدا والداً مباركاً من جهة أخرى، فهنّأه أن يسعد به ويسرّ لوجوده فسيصبح يوماً ما ابنه "فارس" فارساً يدافع عن وطنه ويحارب الكافرين.

ب/ نقصان "رُبَّ":

قال الشّاعر في وصفه للشّباب الزّائل: [الطويل]

وَرَوْضَةِ حُسنٍ للشَّبَابِ نَضِيرَةٍ هَصَرْتُ بِغُصْنِ البَانِ فِيهَا المجَانِيَا[92]

يبدو أنّ الشّاعر حذف حرف "رُبَّ" وأبقى على واوها (واو رُبَّ) في (رَوْضَةِ حُسنٍ)، والأصل قوله (وَرُبَّ رَوْضَةِ حُسنٍ) فهذا الحرف يكون في مقدّمة البيت؛ لأنّه يشترط فيه الصّدارة في جملته، فلا يجوز تقدّم أحد أجزائها، ولكن يجوز أن يسبقه الواو، أو أحد الحرفين (ألاَ) و(يا)[93]، ليُحقّق استعمالاً عدوليًّا الذّي «**هو أحد المنبّهات الأسلوبية الفذّة والظواهر العدولية المتفوقة**»[94]. والغرض المعنويّ منه يكمن في تخفيف نطق البيت الشّعري وكذا محاولة تعظيم الشّباب الآيل للزوال من جهة، ومن جهة أخرى أراد التعبير عن حزنه على فراقه، فلو ذكر "رُبَّ" لاحتمل معنى التّقليل منه نتيجة فناءه فحسن شبابه الجميل الذي يشبه البان في حسانه وقوامه قد انكسر وراح الشّاعر يبكيه حتى ذبلت خدّاه كالوردة التي انقطع عنها السّقيْ.

---

90 الديوان، ص 322.

91 فايز أحمد محمد الكومي، ظواهر التراكيب المتعلقة بالجملة المحولة، دراسة في العلاقة البنائية والدلالية من منظور علم نحو النّص، مجلة أماراباك، ص4.

92 الديوان، ص 520.

93 ينظر، عباس حسن، النحو الوافي، دار المعارف، ط3، مصر، (د،ت)، 523/2.

94 جلال عبد الله محمد سيف الحمادي، العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية (رسالة ماجستير)، ص200.

الشّاعر "ابن زمرك" تحدّث عن الشباب ومرابعه في قصيدة أخرى فقال: [الطويل]

وَأَزْمَانِ أُنْسٍ قدْ شَرِبْتُ كؤُوسَهَا فأبْقَتْ بِفَوْدِي للمَشيب حَبَابَا[95]

جاءت لفظة (أزمان) مجرورة بواو رُبَّ والأصل قوله (ورُبَّ أزمانِ أنسٍ). ويرمي الشّاعر من وراء ذلك إلى الإشعار باللّهفة والإسراع لذكر أهمية الأيّام الخوالي وأزمان الأنس التي تعاطى فيها الخمر كونه يجعله يحسّ بشبابه بل يتجدّد كلّما تمرّ الأيّام عليه لأنّه يتميّز «**باستمراريّة الاقبال على الحياة (الشّباب) لذلك يجسّد الإحساس برغبة في الحفاظ على هذه الأيّام واللّيالي، لا سيما وهي تشير إلى زمن الخيرات**»[96] بما فيها شرب كؤوس الخمرة التي تُبقى على المشيب الذّي يبدأ من الشّعر في جانب الأذن بعيداً عنه.

ج/ نقصان حرف "الواو":

حيث يقول الشّاعر مادحاً: [البسيط]

يا فاتِحَ الرُّسْلِ أو يا خَتْمهَا شرفًا بورِكْتَ **مُختتِمًا قُدِّسْتَ** مُفْتَتِحَا[97]

ويقول في القصيدة ذاتها: [البسيط]

حَبِيبُهُ **مُصطَفَاهُ مُجتَبَاهُ** وَفي هَذَا بَلاغٌ لِمنْ جَلاَّكَ مُمْتَدَحَا[98]

من خلال البيتين نلحظ ورود حذف حرف العطف والاشتراك (الواو) في (بورِكْتَ مُختَتِمًا قُدِّسْتَ مُفْتَتِحَا) وفي (حَبِيبُهُ مُصطَفَاهُ مُجتَبَاهُ)، والأصل قوله (بورِكْتَ مُختَتِمًا **و**قُدِّسْتَ مُفْتَتِحَا) و في البيت الثاني (حَبِيبُهُ مُصطَفَاهُ **و**مُجتَبَاهُ) فمن «**غير شك فإن هذا الانزياح يمتّع القارئ ويشحن ذهنه، لأنّ كل غريب يطرف النفس**»[99]، ويرمي الشّاعر من خلال حذف واو العطف ذات دلالة الاشتراك والجمع في البيت الأوّل إلى الإسراع لأجل ذكر صفة التّقديس والتّبجيل لله تعالى الذي يعدّ خير فاتح وأبرك خاتم يوم لا يبقى إلاّ وجهه. أمّا في البيت الثّاني فيرمي من حذفه إلى تجاوز دلالة العطف والاشتراك إلى التّطابق في صفتيْ (مُصطفاه ومجتباه) لأنّهما يحملان دلالة متقاربة فحبيب الله محمد صلى الله عليه وسلّم

[95] الديوان، ص 282.

[96] آقطي نوال، الانزياح وأزمة التّشظّي بين المركز والهامش في شعر محمد العيد آل خليفة، مجلّة قراءات، ص170.

[97] الديوان، ص 377.

[98] الديوان، ص 378.

[99] صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، ص104.

اصطفاه لنفسه واختاره له، وهذا الأمر أصبح مصدر المدح عند البشريّة خاصة بعد ذكره في كتاب الله عزّ وجل.

2/ نقصان كلمة:

في معرض وصف حالة رمي السّهام قال الشّاعر: [البسيط]

سَهْمٌ أَصابَ وَرَامِيهِ بِذِي سَلمٍ   لَقَدْ رَمَى الغَرضَ الأَقْصَى فَأَصْمَاهُ[100]

حذف "ابن زمرك" الضمير (هو) من (سهم) وهو في محل رفع مبتدأ فبه «**يصنع الفجوة التّي تنتظر من المتلقّي ملئها، ومن ثمّ يحوّل القراءة من عمليّة استقباليّة إلى إبداعيّة جامعة بين نصّ الغياب والحضور**»[101] ليعوّض المخذوف الذّي يكون سببه مراعاة الوزن الشعري من جهة، ومن جهة أخرى يرمي للتفخيم والتّعظيم لأنّ الكلام يضيق عند ذكر ضمير (هو)؛ فالله يعين على تسديد السّهام وإصابة المرمى والهدف المنشود ليهلك العدوّ ويصمّه.

راح الشّاعر يدعو ربّه في أحد القصائد ويرجو منه العفو والصّفح فقال: [البسيط]

يَا رَبِّ صَفْحكَ يرْجو كلُّ مُقْتَرفٍ   فَأَنْتَ أَكرَمُ مَنْ يعفُو ومَنْ صَفَحَا[102]

إلى قوله:

يَا هَلْ تُبَلِّغُنِي مثْوَاهُ نَاجيَةٌ   تَطْوي بِي القَفْرَ مَهمَا امْتَدَّ وانْفَسَحَا[103]

حدث عدول تركيبي بنقصان المنادى وهو (رَبِّ) بعد حرف النّداء والأصل قوله (يا رَبِّ هل تُبَلّغُني مثواه). وقصد الشّاعر من هذا العدول إلى محاولة إيقاع المتلقي في الإبهام وشغل فكره وجعله يستمرّ في تكرار قراءة الأبيات الشّعريّة ليدرك أنّ المحذوف هو (رَبِّ)، لأنّ الضمائر تعود له «**ليقع في حيرة من أمره نتيجة الفراغ الذي أحدثه الحذف وبقاء هذه الصّفة بعينها، ليُحدث تحريكا لطيفا في ذهنه وشحنا له فيتمتّع به**»[104]، كما أنّ الشّاعر في معرض دعاء؛ يرجو مناديًّا ربّه أن يبلّغه مثوى الرّسول صلى الله عليه وسلّم وقبره الذّي يستنجى به الشّاعر مهما امتدّ بعيداً وطال عنه فالمثوى يعدُّ له

---

100 الديوان، ص 508.

101 آقطي نوال، الانزياح وأزمة التّشظّي بين المركز والهامش في شعر محمد العيد آل خليفة، مجلّة قراءات، ص164.

102 الديوان، ص 376.

103 الديوان، ص 376.

104 مريم أقرين، العدول ومقاصده في ديوان ابن خفاجة الأندلسي، ص96.

بمثابة احتواء يأويه من الخلاء والقفر حتّى عدّه الرّبوع بنور الوحي، والرّسالة الجليّة، والنّبوّة المنشرحة، والضّريح الكريم.

3/ نقصان جملة:

في أحد الأيّام زاره قائد مخلص بعثه "الغنيّ بالله" لعيادة "ابن زمرك" في مرضه فقال: [السريع]

وَجَّهْتُمُ لي عَبْدَكُمْ مُخلِصًا يَزُورُ مِنِّي عَبْدَكَ المخلِصَا

فَعجَّلَ الله شِفَائِي بِهِ وَكَانَ مِمَّا اشْتَكِي مُخْلِصَا

شُكْرًا لِمَنْ عَلَّمَنِي شُكْرَهُ وعَمَّنِي بالجُودِ إِذْ خَصَّصَا[105]

عمد الشّاعر في هذا المعرض إلى حذف الفعل الماضي والفاعل (شكرتُ) عن المفعول المطلق (شُكرًا) والأصل قوله (شكرتُ شُكرًا). ورمى من خلال ذلك إلى الإيجاز واختصار الكلام وبالتّالي تجنّب تكرار كلمة (شكر) لأنّ «**العرب إلى الإيجاز أميل، وعن الإكثار أبعد، ألا ترى أنها في حال إطالتها وتكريرها مؤذنة باستكراه تلك الحال وملالها**»[106] هذا من جهة، ومن جهة أخرى حذف الفعل من أجل التّركيز على المفعول المطلق الذي يحمل دلالة التّأكيد على شُكْرِ مَنْ أَخَذَ بيده وعلّمه الاعتراف بالجميل والثّناء على صاحبه قولاً تارة، وفعلاً تارة أخرى لأنّه شمله بكرمه الذّي اقتصره عليه.

ويثني الشّاعر على مولاه الذّي خصّصه بمآثر تُعلي من شأنه في قصره فقال: [الكامل]

شَرَّفْتَنِي نَوَّهْتَنِي رفَّعْتَنِي فَمتَى تُوَفِّي شُكْرَهَا أَمْدَاحِي؟

عَوَّدْتَنِي قَوْلَ الجميلِ وفِعْلَهُ عُوِّدْتَ كُلَّ مَسَرَّةٍ ونَجَاحِ[107]

يظهر في صدر البيت الأوّل حذف ثلاث جمل من (شَرَّفْتَنِي نَوَّهْتَنِي رفَّعْتَنِي) إضافة إلى حذف حرف "واو العطف" بينها، والأصل قوله (شرّفْتني من الدُّنُوْ والانحطاط، ونوّهتني بتشهير أعمالي دون عيوبي، ورفّعتني من التّحقير ونزول المرتبة)، فالحذف أبلغ وأفصح من الذّكر وهذا ما يزيد متعة القراءة، لأنّ «**متذوق الأدب لا يجد متاع نفسه في السياق الواضح جدّا، والمكشوف إلى حدّ التعرية [...]**

[105] الديوان، ص 304.

[106] ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، 83/1.

[107] الديوان، ص 298.

وإنّما متعة نفسه حيث يتحرك حسّه وينشط»[108]. ويرمي الشّاعر من نقصانه إلى التّخفيف في الوزن الشّعريّ وكذا اختصار الكلام لإيصال المقصود وهو نوع من البلاغة، إضافة لذلك رمى إلى التّحقير من شأن المحذوفات التي تحمل دلالة سلبيّة لشخصيّته، واكتفى بذكر الأعمال التي ترفع منه ومن مولاه؛ فهذا الأخير عمل على تمجيد "ابن زمرك" لولائه له من جهة، وعلى التّشهير به وبأعماله الشّعريّة المدحيّة من جهة ثانيّة، وعلى الإعلاء به لاتّصاله بالقصر من جهة ثالثة، حتى اعتاد على القول الجميل والفعل اللّطيف منه، والتصق به لجوده الطيّب. ليستفهم الشّاعر عن قدرته الشّعرية في محاولة استوفاء كرامات مولاه ومدحه.

ثالثا: خصائص الأسلوب في العطف:

من الظواهر الأسلوبيّة التّي يعتمد عليها المبدع في الرّبط بين كلماته وعباراته لتصير عنصراً فعّالاً نجد تقنية "**العطف**" التّي هي إحدى الوصلات التّركيبيّة «**وتابع مقصود بالنّسبة مع متبوعه، يتوسّط بينه وبين متبوعه أحد الحروف العشرة مثل: (قام زيد وعمرو)»**[109]، ويتجسّد هذا المظهر في ضربين: عطف مفرد على مفرد نحو: زيد وعمرو، وعطف جملة على جملة نحو: دخلت البصرة ثمّ زرت الكوفة[110].

ولكلّ مظهر أسلوبيّ مهما كانت أدواته الخاصّة التّي تدخل «**على الجملة فيكون مسلّطاً على علاقة الإسناد بين طرفيْها أو بين الجملة وجوابها ومنها ما يدخل على المفردات فيربط المفرد الذّي في حيّزه بعنصر آخر من عناصر الجملة [...] كالنّفيّ أو الشّرط أو الاستفهام»**[111] وكذا حروف العطف التّي فيها اختلاف بين العشرة والتّسعة وجعلها "**الأنباري**" (ت577هـ) تسعة وهي: الواو، الفاء، ثمّ، أو، لا، بل، لكن، أم/ حتّى[112].

يكتسي ديوان "ابن زمرك" طابعا آخر ذا خاصيّة أسلوبيّة تركيبيّة جديدة تكمن في "العطف" بحروفه المختلفة، فنعثر على:

---

108 محمد أبو موسى، خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهيبة، ط4، القاهرة، 1996م، ص153، 154.

109 ابن الحاجب، الكافية في النحو والشافية في علمي التصريف والخطّ، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، ص30.

110 ينظر، الزمخشري، المفضل في علم العربية، تح: فخر صالح قدارة، ص 307.

111 تمّام حسّان، الخلاصة النّحويّة، ص 70.

112 ينظر، الأنباري، أسرار العربية، تح: محمد مهجة البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي، (د.ط)، دمشق، (د.ت)، ص 302.

1/ العطف بـ "الواو":

وهو الحرف الأكثر شهرة بين الحروف ففي رأي "الجرجاني" أنّه يحمل على دلالة المشاركة فقط فقال بصيغة الحصر والقصر: «**وليس للواو معنىً سوى الاشتراك في الحكم**»[113] نحو قولك: رأيتُ زيداً وعمراً فمعناها الجمع بين شيئين[114].

لقد احتلّ حرف "الواو" الصّدارة في القصائد الشّعريّة، كما أنّه لا يأخذ موقعاً واحداً في البيت الشعري بل يختلف لينتج عن ذلك صوراً عديدة هي:

أ/ الصورة الأولى: العطف بالواو في الصّدر والعجز:

استرسل الشّاعر في جملة من الأوصاف المدحيّة المعنويّة فقال: [الطويل]

وأَوْفَرُهُمْ حِلْمًا وأَبْهَرُهُمْ حُلًى   وأَوْسَعُهُمْ رِفْدًا وأَكْرَمُهُمْ جَدَا
وأَسْمَاهُمُ جَدًّا وأشْرَفُهُمْ أَبًا   وأعْظَمُهُمْ فَخْرًا وأسْمَحُهُمْ يَدَا
وغَوْثُ من استَعْدَى وليْثُ من اعتَدَى   وغيْثُ من اسْتَجدَى وبدْرُ من اهتَدَى[115]

كسا الشّاعر المقطوعة الشّعريّة بخاصيّة أسلوبيّة تركيبيّة هي العطف بحرف "الواو" الذي كُرّر 12 مرّة، ففي الصورة الأولى ورد حرف الواو "**صدرا وعجزا**" الذّي يربط بين العبارات لتُنْتِج علاقات مع الحروف والألفاظ «**فلا تراد الألفاظ لذواتها، بل تراد للدّلالة على المعاني بموجب العلاقات التّي تحصل لها في البنية الشّعريّة**»[116]. ليرمي من خلال ذلك إلى تأكيد علاقة الرّبط بالقوّة بين مجموعة من الصّفات النّبيلة ومشاركتها جميعاً في تشديد العلاقة التّلاحميّة للّرفع من قيمة ممدوحه الملك؛ فهو أعلى قدراً ورفعةً وفخراً بين الملوك، وأكثرهم حكمةً وعقلاً، وأحلاهم زينة التي تُثير الدّهشة، وأوفرهم سخاءً وعطاءً، كما يُعدُّ الجَدُّ السّامي في رتبته، والأب الشّريف في طباعه حتى يعظم فخراً. أمّا في المعارك فهو يَسْتَنْصِرُ مَنْ طلب الإعانة، وشديد القوّة كاللّيث لكلّ من ظلمه واعتدى عليه، ويده سخيّة يمدّها بسرعة لمن استجداه للمساعدة، وينير طريق مَنْ طلب الاسترشاد والهداية.

113 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، ص 224.
114 ينظر، أبي علي الفارسي، الإيضاح العضدي، تح: حسن شاذلي فرهود، (د.د)، ط1، (د.ب)، 1969م، 285/1.
115 الديوان، ص 132.
116 محمد خان، بنية الخطاب الشعري "الإيقاع – المعنى"، محاضرات الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي"، ص175.

ب/ الصورة الثّانيّة: العطف بالواو في العجز فقط:

يستمرّ "ابن زمرك" في مدحه مولاه فقال: [الكامل]

يَا وَارِثًا نَسَبَ النُبُوَّةِ جَامِعًا في العِلْمِ والأَخْلاَقِ والأَعْرَاقِ[117]

تستجلي الصورة الثانية لحرف العطف "الواو" بورودها "**في العجز فقط**" للربط بين العلم الذّي يطغى على صاحبه، والأخلاق النبيلة، والأصل الشّريف التي جُمعت كلّها في ممدوحه الذّي يُعدُّ من سُلالة الأسرة النبويّة. فالشّاعر بتوظيفه لحرف العطف في العجز عمل على تحقيق غرض اختصار جلّ الصّفات وإجمالها وإيجازها دون تفصيل دقيق لها في ثلاث سجايا ليحقق بذلك البلاغة في الإيجاز بكلام قليل ذي معاني بعيدة فيسعى إلى «**طلب الإيجاز والاختصار، وتحصيل المعنى الكثير في اللّفظ القليل**»[118].

ج/ الصورة الثّالثة: العطف بالواو صدرًا وعجزًا مع حرف النّفي "لا":

المدح كان طاغياً على مدونة الشّاعر، فقال في أحد الملوك: [البسيط]

كَمْ مِنْ يدٍ لَك في الإِسْلامِ قدْ سَلَفتْ تَخفَى ويَظْهَرُ مِن آثَارِهَا العجَبُ

نُعْـمَى وَلاَ مِنَّةٌ جَـدْوَى وَلاَ عِدَّةٌ رُحمَى وَلاَ غِلظَةُ عَفْوٌ ولاَ سَبَبُ[119]

الصورة الثّالثة لحرف العطف "واو" تكمن في ذكرها **صدرا وعجزا مع حرف النّفي "لا"** وهذا ما يجعل الأبيات والقصائد تفرق بين بعضها «**في كميّة الانزياحات، فكلّما كان العدول دالاًّ بالقصد برزت شعريّة الخطاب**»[120]. المتجلّي في هذه الخاصيّة الأسلوبيّة التّركيبيّة من خلال ترسيخ أفكارٍ عديدةٍ في ذهن المتلقي ليس بالإثبات ولكن بنفي حصولها بتكرار حرف (لا) صدراً وعجزاً لتأكيد ذلك؛ فهذا الملك شَيَّد للدّين الإسلاميّ بيوتاً عاليّة ورفع من مكانته ليُعتزّ به ففضله عليه كان عجيباً، ففي كنف الإسلام يحي المرء في سعة العيش ورغده ونعماه، وينفي بعدها الشّاعر أفكاراً عن الملك؛ فمن يظنّ أنّ مولاه لا يجد فائدة من كثرة الإحسان والخير، وأنّه غير مستعد للرأفة والمغفرة والرّحمة فهو مخطئ، فكلّ حُسْنَى يقوم بها يجد مقابلها في الدّنيا والآخرة، فمولاه لا يكون قاسياً وشديداً في عطائه وعفوه ولا

117 الديوان، ص 446.

118 الزّركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو فضل إبراهيم، دار جيل، 105/3.

119 الديوان، ص 155.

120 محمد خان، بنية الخطاب الشعري "الإيقاع – المعنى"، محاضرات الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي"، ص175.

يقطع كلّ خير يمكن أن يصل إلى غيره. ففضله في الإسلام منذ بداية عهده كبير، منه المخفي ومنه الظاهر وما يبقى إلاّ الآثار القوليّة العمليّة.

2/ العطف بالفاء:

ونجد حرف "الفاء" تفيد «**التّرتيب والتّعقيب**»[121] نحو قولك: دخلتُ البصرة فالكوفة[122]. حيث قال "ابن زمرك" عن غرناطة مستذكراً الأيّام الماضية التي فيها الظّلم والتّعذيب: [الطويل]

فَكَمْ بِتَّ تَشكو الظُّلمَ مِنْ بَرْدِ ظَلمِهِ **فَ**أصبحْتَ فيه عنْ صَبوحٍ مُرَقَّقَا[123]

استعمل الشّاعر في بيته الشّعري حرف تركيب يكمن في حرف العطف "الفاء" في مقدّمة كلّ من الصدر والعجز في (فَكَمْ – فَأصْبَحْتَ). ويرمي من خلال ذلك إلى إبراز الأحداث المتتالية والمتعاقبة على التّرتيب، حيث بدأ بذكر الشّكوى من الظلم وانتهاك حقّ الآخرين وعدم الانصاف من جور العدوّ القاسي كالبرد، هذا الشّعور كان يُحسّ في اللّيل «**فهو يبحث عن شيء يخفّف من مصابه وآلامه، ولم يجد ما ينفّس عنه هذه الآلام سوى الشّكوى التّي أطلقها مستخدماً الصّوت المهموس الذّي عبّر عن أحاسيس مكبوتة أُريد بها أن تخرج لعلّها تكون بلسماً شافياً لنفسه**»[124]. ليتعاقب بعد اللّيل الصباح المشرق السّعيد بتحرير غرناطة ليصبح النّاس فيها يحسّون باللّين واللّطف.

ويقول وكلّه أسى وحزنا على فقد أيّام الشّبيبة: [الطويل]

فَلاَ تَعْجَبُوا أَنْ صَعَّدَ الدَّمْعُ زَفْرَتِي **فَوَلَّدَ** مِنْ مَاءِ السَّمَاءِ مُحرِّقَا

فَجفْنِي بِمَاء الدَّمْعِ قدْ بَاتَ مُغْرَقَا وقَلْبِي بِنَار الوَجْدِ أصْبَحَ مُحرقَا[125]

كرّر الشّاعر أداة العطف (الفاء) ثلاث مرّات في البيتين (فَلاَ تَعْجَبُوا – فَوَلَّدَ – فَجفْنِي). ليرمي منه إلى تهويل فاجعته من خلال رسم حزنه للمتلقي بشكل متعاقب، حيث استهلّ بتذكير المتلقي بعدم تعجّبه من انحدار الدّمع من عينه إلى خدّه فولّد ذلك احتراقاً شديداً أثناء نزوله لينتج عن ذلك مبيت العين في حالة اغروراق بالدّموع وإصباح القلب في نار الحبّ الحارق، حيث تُعدُّ «**ظاهرة البكاء**

[121] الأنباري، أسرار العربية، تح: محمد مهجة البيطار، ص 304.

[122] ينظر، أبي علي الفارسي، الإيضاح العضدي، تح: حسن شاذلي فرهود، 286/1.

[123] الديوان، ص 327.

[124] أيمن يوسف إبراهيم جرار، الحركة الشعرية في الأندلس (عصر بني الأحمر) (رسالة ماجستير)، ص198.

[125] الديوان، ص 327-328.

والدّموع من الظواهر التّي سادت أشعارهم، فهي تعبّر بشدّة عن شدّة الشّوق للحبيب، وقد نظروا إلى الدّموع بأنّها تخفّف من آلامهم، فهي غسيل القلوب ممّا أصابها من لوعة البعد عنه»[126]. وكلّ هذا الرّسم المؤلم تدفّق من زوال زمن الشّباب الفاني.

3/ العطف بـ"أو":

أمّا حرف "أو" فيفيد «**الشّك والتّخيير والإباحة**»[127] فيقع هنا الشّك «**لأحد الشّيئيْن أو الأشياء في الخبر وغيره تقول: كلْ السّمك أو اشرب اللّبن. أي افعل أحدهما ولا تجمع بينهما**»[128].

لذا راح الشّاعر يقول في مدح النبيّ صلى الله عليه وسلّم الذي يعدّ نجل الأنصار: [الكامل]

مَاذَا عسَى أُثْنِي عَلَيْهَا بَعْدَهَا   في الوَحْي بَيْنَ مُنَزِّلٍ **أَوْ** مُسْنَدِ[129]

استعمل الشّاعر حرفَ عطفٍ آخر في تركيبِ عجزِ بيته الشّعري وهو (أو). ويقصد من خلاله إلى التّخيير بين أمرين حتى يمدح "النبيّ صلى الله عليه وسلّم"، فوقع في حيرة في أن يُثني على الوحي المنزّل عليه أو بين الأحاديث الصّادرة منه في مُسند صحيح. لكنّه في النّهاية يبقى شمساً على الإسلام والمسلمين عامّة.

وقال ملغّزاً: [الكامل]

وَلَكَمْ دَنَا والحُوتُ يَكْمُنُ تَحْتَهُ   وكِلاهُمَا قَدْ صَارَ تَحْتَ سَرَابِ
مِنْ أَحْمَرٍ **أَوْ** أَبْيَضٍ **أَوْ** أَصْفَرٍ   ومُشَارِكٍ في لَوْنِهِ لِغُرُابِ[130]

في هذا اللّغز الشّعريّ وظّف حرف العطف (أو) «**فوظيفة الأداة متعدّدة، داخل الجملة والنّص، فتؤثّر فيما يجاورها من كلمات، كما يتحدّد معناها بجملة من القرائن داخل السّياق اللّغوي**»[131] والسّياق الخارجي لينتج عنها محاولة الشّاعر أن يُوقع المتلقي في شكٍّ بين اللّون الأحمر والأبيض والأصفر للغراب، ويُحاول إيجاد الحلّ. هذه الطريقة الشّكيّة باستعمال (أو) هي من ميزة الألغاز.

---

[126] أيمن يوسف إبراهيم جرار، الحركة الشعرية في الأندلس (عصر بني الأحمر) (رسالة ماجستير)، ص115.

[127] الأنباري، أسرار العربية، تح: محمد مهجة البيطار، ص 304.

[128] أبي علي الفارسي، الإيضاح العضدي، تح: حسن شاذلي فرهود، 287/1.

[129] الديوان، ص 194.

[130] الديوان، ص 234.

[131] محمد خان، الأدوات النحوية بنيتها ووظيفتها، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية الآداب، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 4، جانفي 2009م، ص21.

4/ العطف بـ "أم":

فأمّا "أم" فإنّها «**لا تكون إلاّ في الاستفهام وهي على ضربيْن: أحدهما أن تكون متّصلة والآخر أن تكون منقطعة**»[132]. ذلك أنّها إذا كانت متّصلة فهي عاطفة في الاستفهام وتقع بين المفرديْن والجملتيْن، ويكون الكلام بها متعادلاً، وتتقدّر مع حرف الاستفهام بـ: أيّها وأيّهم، نحو: أزيد قام أم عمرو، ويُقال في الجواب: زيد أو عمرو، ولا يُقال: نعم ولا. أمّا إذا كانت منفصلة فلا تكون عاطفة ويقع قبلها الاستفهام وغيره، فتقول: أقام زيد أم انطلق عمرو، ولا يقع بعدها إلاّ جملة منفصلة من الأوّل، وتتقدّر بـ (بل)[133]. حيث قال "ابن زمرك" واصفاً: [الكامل]

أَضِيَاءُ هَدْيِ **أَمْ** ضِيَاءُ نَهَارِ وَشَذَا المَحَامِدِ **أَمْ** شَذَا الأَزْهَارِ[134]

برزت هنا خاصيّة أسلوبيّة تركيبيّة تتجلّى في (أم) المسبوقة بـ "همزة الاستفهام"، فهذه الأداة «**قد يكون لبعضها دَوْرَان: دور وظيفي يجلب الحركة أو يعدمها (السّكون)، ودور دلالي عام تشترك فيه جميع الأدوات، وكأنّها مفتاح أو قرينة على أسلوب الجملة**»[135]. ليقصد منها إلى إظهار مقارنة بين صفة إنسانيّة وبين مظهر طبيعيّ مُستفهمًا في ذلك؛ حيث نراه يسوّي بين الطريق المنير المشرق بالأعمال والنّهار المضيء حقيقةً، أيّها أحسن، وبين انتشار طيب المحامد والشّكر لفضل الله وقوّة رائحة الأزهار، أيّها أفضل.

5/ العطف بـ "لَكِنْ":

حرف "لكنْ" يدلّ على «**الاستدراك بعد النّفي نحو: ما رأيتُ زيد لكنْ عمراً. فهي النّفي بمنزلة بل**»[136]. ومنها بيّن الشّاعر في البيت الموالي صفة خلقيّة فقال: [البسيط]

ضَنَّتْ عَليَّ ولَيسَ البُخْلُ شِيمَتهَا **لَكِنْ** لِمَعْذِرَةٍ لَمْ يَبْدُ خَافِيهَا[137]

---

[132] أبي علي الفارسي، الإيضاح العضدي، تح: حسن شاذلي فرهود، 1/ 290.

[133] ينظر، عبد النور المالقي، رصف المباني في شرح حروف المعاني، تح: أحمد محمد الخرّاط، دار القلم، ط3، دمشق، 2002م، ص 178 إلى 180.

[134] الديوان، ص 427.

[135] محمد خان، الأدوات النحوية بنيتها ووظيفتها، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ص21، 22.

[136] أبي علي الفارسي، الإيضاح العضدي، تح: حسن شاذلي فرهود، 290/1. وينظر، الأنباري، أسرار العربية، تح: محمد مهجة البيطار، ص 304. وينظر، سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 232/4.

[137] الديوان، ص 200.

تضمّن البيت الشّعريّ حرف عطف هو (لَكِنْ). ليرمي بواسطته إلى السّعيْ لإيجاد عُذْرٍ للممدوحة، في أنّها أظهرت البُخل وهو ليس من خُلقها ومحاولة استدراك إخفائها الجود وإظهارها البُخل الذي كان لعذرٍ أو حجّةٍ أو موقفٍ ما استدعاها لذلك.

رابعًا: خصائص الأسلوب في الجملة الإنشائيّة:

من الأساليب المنتشرة في الصّياغات الإبداعيّة توظيف "**أساليب الإنشاء**" بنوعيها الطّلبي وغير الطّلبي. والمخصّص عندنا هنا النّوع الثّاني وهو «**ما يستدعي مطلوباً غير حاصل في اعتقاد المتكلّم وقت الطّلب، ويكون الإنشاء الطّلبي بأنواع من الكلام: الأمر والنّهي، التّحذير والإغراء النّداء، التّمني والتّرجي، الدّعاء، الاستفهام**»[138]، هذا الشّكل إذا أنشأه المرسل فهو يقصد إلى المطلوب وإلى ردٍّ معيّنٍ قد يكون تحقيق الشّيء في الأمر، أو الإجابة عن السّؤال في الاستفهام، أو الكفّ عن الفعل في النّهي إلخ.

تميّزت الجملة الإنشائيّة في المدوّنة الأندلسيّة الخاصّة "بابن زمرك" بمظاهر شكليّة مختلفة تكمن فيما يلي:

1/ الاستفهام:

يعدّ هذا النّوع من «**أنواع الإنشاء الطّلبي، والأصل فيه طلب الإفهام والإعلام لتحصيل فائدة علميّة مجهولة أدى المستفهم**»[139]، وهو من أحرف الصّدارة أي التّي تحتلّ «**صدر الكلام، ولا يجوز أن تقدّم شيء مما في حيّزه عليه، لا تقول: ضربت أ زيداً؟ وما أشبه ذلك**»[140].

وأدوات الاستفهام تنقسم إلى ثلاثة أنواع من حيث التّصوّر والتّصديق، **فأوّلها**: ما يستفهم به عن التّصور والتّصديق وهو همزة الاستفهام فقط. **وثانيها**: ما يستفهم به عن التّصديق فقط وهو لفظ (هل). **وثالثها**: ما يستفهم به عن التّصوّر فقط، وهي سائر أدوات الاستفهام (ما، من، أي، كم، كيف، أين، أنّى، متى، أيّان)[141]. وحسب "**الأنباري**" حروف الاستفهام ثلاثة أصناف منها الحروف المتمثّلة في

138 عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 1/ 228.

139 نفسه، 1/ 258.

140 الزمخشري، المفضل في علم العربية، تح: فخر صالح قدارة، ص 326.

141 ينظر، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 1/ 258. وينظر، السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 417.

«الهمزة، وأم، وهل، وما عدا هذه الثّلاثة فأسماء وظروف أقيمت مقامهما، فالأسماء: من، وما، وكم، وكيف. والظروف: أين، وأنّى، ومتّى، وأي، وحين، وأيّان»[142].

تلوّنت الأبيات الشّعريّة بأنواع من الاستفهام تتجلّى في أدوات عديدة. وهذا ما يظهر في الأبيات التّالية:

أ. الاستفهام بـ "الهمزة":

الهمزة هي طلب تعيين الثّبوت أو الانتفاء في مقام التردّد، نحو: أحصل الانطلاق؟ وأزيد منطلق ؟[143]. وفي معرض نصح وتوجيه لأحد النّساء قال الشّاعر "ابن زمرك": [الكامل]

أَمَنَعْتِ مَيْسُورَ الكَلامِ أَخَا الهوَى   وبَخِلْتِ حتَّى بالخَيَالِ السَّارِي[144]

وظّف الشّاعر أداة الاستفهام الهمزة في (أَمَنَعْتِ مَيْسُورَ الكَلامِ أَخَا الهوَى) فـ **«كلّ ما زاد على جزئي الجملة أن يكون زيادة في الفائدة»**[145] التّي تتجلّى في إبلاغ المعنيّ بالأمر هدفاً؛ يكمن في نصح ابنة الحيّين المرأة المعنيّة وتوبيخها لأنها قطعت الكلام من صاحبه وهو ليس بغالي الثّمن، ثمّ بخلت عليه حتّى التّفكير في ذلك رغم أنّ الخيال لا يمكن منعه وقطعه وهذا دلالة على سيطرتها ومكانتها الرّفيعة في حيّها وقومها.

ب. الاستفهام بـ الهمزة و "أم":

تأتي همزة الاستفهام لطلب التّصديق كقولك: "أقام زيد؟" في هذا الحال لا يذكر معها معادل وتكون متّصلة، وإذا جاءت (أم) بعدها كانت منقطعة بمعنى (بل) أي الاستفهام عن تصوّرٍ كقولك: أدبْسٌ في الإناء أم عسل؟[146]. حيث برز الشّاعر في هذا الموضع وهو يصف بُكاء ممدوحه فقال: [الكامل]

أَمَدَامِعٌ مُنْهَلَّةٌ أَمْ لُؤْلُؤُ   لَمَّا اسْتَهَلَّ العَارِضُ المُتَلأْلِئُ[147]

---

142 الأنباري، أسرار العربية، تح: محمد مهجة البيطار، ص 385.

143 ينظر، السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 419.

144 الديوان، ص 414.

145 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص341.

146 ينظر، الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2003م، ص 34، 35.

147 الديوان، ص 362.

وظّف الشّاعر أداة الاستفهام الهمزة مع حرف العطف (أم) في قوله (أَمَدَامِعٌ مُنْهَلَّةٌ أَمْ لُؤْلُؤُ) فإدخال هذا الأسلوب يضفي خاصيّة فما «**يجدون من زيادة الحرف معنى لا يجدونه بإسقاطه**»[148] وهو أن يطلب من خلالها إلى تعظيم الدّموع المتسايلة، فاستعجب هل هي دموع حقيقيّة أم درر لؤلؤيّة لامعة فاضت من منهلها كالمطر المتلألئ.

ج. الاستفهام بـ "هل":

تُوظّف لتحقيق غرض الاستفهام[149] وأيضاً «**لا تطلب به إلاّ التّصديق، كقولك: هل حصل الانطلاق؟**»[150]. أمّا عند الشّاعر فنجده قد عقد مقارنة بين الزّمان الحاضر والماضي في تصرفات النّساء مع الرّجال فقال: [الكامل]

وَ**هَلْ** الظِّبَاءُ الآنِسَاتُ كعَهْدِنَا يَصْرَعْنَ أُسْدَ الغَابِ وهْيَ ضَوَارِي
يَفْتِكْنَ مِنْ قَامَاتِها ولحاظِها بالــمشْرَفِيَّةِ والقَنَا الخطَّــارِ[151]

من خلال البيت الشّعري نلحظ حرف الاستفهام (هل) في قوله (وَهَلْ الظِّبَاءُ الآنِسَاتُ كعَهْدِنَا) التي أدرجها "ابن زمرك" في سياق الإعجاب بتعامل الحسناوات المغري مع الرّجال حتى صوّرهم في شكل صراع الغزلان مع الأسود الفتّاكة في الغابة، لكن الغلبة هنا تكون للآنسات الظباء من خلال صرعهم بقاماتهنّ وأعيُنهنّ وصفاتهنّ حتّى يفتكن الرّجال بلوعة حرارة الحبّ باعتبار أنّ هذا الأخير قد «**أيقظ حوّاء في روح آدم وأشعل وجودها في أضلاعه، وكان دربا إلى تلمّس الوجود وإدراك حقائق الموجودات والحياة**»[152].

د. الاستفهام بـ "أين":

هي اسم يأتي للسّؤال عن المكان، إذا قيل: أين زيد؟ فجوابه: في الدّار[153]. حيث يقول الشّاعر متغزّلاً: [الكامل]

148 السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، تح: أحمد شمس الدّين، 255/1، 256.
149 ينظر، سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 4/ 220.
150 السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 419.
151 الديوان، ص 414.
152 كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص182.
153 ينظر، السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 423. وينظر، الأنباري، أسرار العربية، تح: محمد مهجة البيطار، ص 386. وينظر، سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 4/ 233.

لاَسِيَّمَا لَمَّا رَأَى مِنْ ثَغْرِهِ زَهْرًا وَ**أَيْنَ** الزَّهْرُ مِنْ تِلكَ الدُّرَرْ؟[154]

استعمل "ابن زمرك" في بيته الأسلوب الإنشائي من خلال أداة الاستفهام (أين) في قوله (وَأَيْنَ الزَّهْرُ مِنْ تِلكَ الدُّرَرْ؟)، ليُرسل للقارئ معاني ضمنيّة تتجلّى في بيان جمال موضع الثّغر واندهاشه من زهريّته وافتتانه؛ فاستفهم بين زهر الثّغر الدّرريّ الفريد من نوعه، وبين الزّهر العاديّ الطبيعيّ، فيبدو أنّه ربط بين وصفه والطبيعة التّي تُعدّ «**من أهمّ ما جذب أنظار الوصّافين، حتّى لنجد شعر الطبيعة قد اتّضحت معالمه واحتلّ مكاناً واضحاً في الشّعر الأندلسي منذ ذلك الحين؛ فقد وصفت الرّياض وأنوارها، والحدائق وأزهارها، بل نطقت الأزهار فتفاضلت، وأجرى الثّناء على لسانها فمدحت**»[155].

ه. الاستفهام بـ "ماذا":

يتكوّن هذا النّوع من أسماء الاستفهام من جزءيْن (ما) لغير العاقل و(ذا) للعاقل وغيره[156]، ومنها تكون «**"ذا" مع "ما" كشيء واحد بمعنى: أيُّ شيء**»[157] نحو: ماذا فتح أبو عبيدة؟[158]. استطرد الشّاعر في تعداد الصّفات العظيمة لممدوحه من نصرٍ عزيزٍ ووجهٍ الصّباح، لكنّه بعدها قال بيتيْن يُجمل فيها شمائله: [الطويل]

مَاذَا أَقُولُ وَكُلُّ وَصْفٍ مُعْجِزٌ والقَوْلُ فِيكَ مَع الإِطَالَةِ مُخْتَصَرْ

تِلكَ المَنَاقِبُ كالثَّوَاقِبِ فِي العُلى مَـنْ رَامهَا بِالحصْرِ أَدْرَكَهُ الحَصَرْ[159]

استعمل اسم (ماذا) في قوله (مَاذَا أَقُولُ وَكُلُّ وَصْفٍ مُعْجِزٌ) ففي الغالب «**الأدوات التّي تتصدّر الجملة هي التّي تحدّد عادة أسلوبها، فإذا أراد المتكلّم أن يحوّل الجملة المثبتة إلى منفية أو استفهاميّة أو غيرها أدخل الأداة الموضوعة لذلك الغرض**»[160]. ليحقّق هدفه الكامن في معنيين أوّلهما: التّحقير

---

154 الديوان، ص 412.

155 أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص278.

156 ينظر، مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، را: عبد المنعم خفاجة، منشورات المكتبة العصرية، (د.ط)، صيدا، بيروت، (د.ت)، 131/1.

157 عبد النور المالقي، رصف المباني في شرح حروف المعاني، تح: أحمد محمد الخرّاط، ص 264.

158 ينظر، مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، را: عبد المنعم خفاجة، 132/1.

159 الديوان، ص 419.

160 محمد خان، الأدوات النحوية بنيتها ووظيفتها، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ص17.

والتّقليل من شأن نفسه (ابن زمرك) بسبب عجزه عن تحقيق اكتفاءٍ لصفات ممدوحه. وثانيهما: التّعظيم بمولاه الممدوح الذي مهما قال فيه ووصفه فهو مقصّر. الشّاعر هنا بالغ في الإعلاء من ممدوحه حتّى أنّه ظنّ أنّ طول قصائده في مدحه هي مجرّد اختصار لم تفِ بالغرض ولم تحقّق الشّمل المناسب لمناقبه، فإذا حاول تخصيصها له والانفراد بها سيقع الشّاعر في ضيق وحصْر بجميع جوانبه اللّفظيّ والمعنويّ.

2/ الأمر:

من الأبواب العتيقة في الكتب القديمة باب "**فعل الأمر**"، الذّي اهتمّ بالتّصنيف له والتّمثيل عليه والتّحليل وفقه، فإذا كان الاستفهام هو طلب حصول في الذّهن حسب "**السّكاكي**" (ت626هـ) [161]، فالأمر هو يكون «**لطلب الحصول في الخارج، إمّا حصول انتقاء متصوّر، كقولك في النّهي للمتحرّك: لا تتحرّك [...] وإمّا حصول ثبوته، كقولك في الأمر: قم**»[162]. فهنا نلمسه في فعله (قم) وفي غرض النّهي (لا تتحرّك) فكما الأمر يتحقّق بصيغته المعروفة يكمن أن نجده بشكلٍ آخر وهو دخول على الفعل المضارع "اللاّم الجازمة" نحو: ليفعلْ، ولينزلْ[163].

وفكرة الأمر بين طرفيْ الإرسال أي بين المرسل والمتلقي توجد فيها شروط ذلك أنّ «**لا شبه في أنّ طلب المتصوّر، على سبيل الاستعلاء، يورث إيجاب الإتيان على المطلوب منه، ثمّ إذا كان الاستعلاء ممن هو أعلى رتبة من المأمور استتبع إيجابه وجوب الفعل بحسب جهات مختلفة، وإلاّ لم يستتبعه [...] ثمّ إنّها حينئذ تولد بحسب قرائن الأحوال ما ناسب المقام، إن استعملت على سبيل التضرّع [...] التلطّف، الدّعاء، الالتماس، التّهديد**»[164]؛ وعليه إذا كان المأمور يتمتّع برتبة سامية ودرجة من الاستعلاء على المأمور عليه فعلى الثّاني الاستجابة له ويتحقّق بذلك فعل الأمر، مثل: رتبة الأب على ابنه، والأستاذ على الطالب وهكذا. أمّا إذا لم يتحقّق شرط الاستعلاء بين الطّرفين فهنا الأمر لا يُطلب منه التّحقّق وليس بضروريّ لينتج عنه أغراضٌ تراعي المقام المناسب نحو: الالتماس والتّهديد والتّضرّع إلخ، ونجد هذه الحالة مثلاً: بين المبدع والقارئ؛ فالشّاعر يصدر من فعله الأمريّ أغراضاً ومراميَ في غالب الأحيان ولم يجبر المتلقي على تنفيذ ما يأمره فعلاً.

---

161 ينظر، السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 415.

162 نفسه، ص 415.

163 نفسه، ص 428.

164 نفسه، ص 428.

وظّف "ابن زمرك الأندلسي" فعل الأمر في مواضع تستدعيه لذلك، فأثناء محاولة التّقرُّب من ممدوحه من خلال المدح وتزيين كلّ ما يُحيط به قال: [الطويل]

قَبِّلْ بِثَـغْرِ الزَّهْرِ كَفَّ خَلِيفَةٍ يُغْنِيكَ صَوْبُ الجودِ مِنْهُ عَنِ المطَرْ

وافْرِشْ خُدودَ الوَرْدِ تَحتَ نِعالِهِ **واجْعَلْ** بِها لَونَ المضَاعَفِ عَنْ خَفَرْ

وانْظِـمْ غِنْاء الطَّيْرِ فِيه مَادِحًا **وانْثُرْ** مِنَ الزَّهْرِ الدَّرَاهِمَ والدُّرَرْ[165]

يظهر من خلال المقطوعة ورود أسلوب الإنشاء بواسطة فعل الأمر الذي أُدرج خمس مرات في (قَبِّلْ – افْرِشْ – اجْعَلْ – انْظِمْ – انْثُرْ). كلّ هذا من أجل خدمة ممدوحه للتّعظيم به والرّفع من شأنه؛ فطلب القيام بعديد السّلوكات نحو تقبيل يد الخليفة بفمٍ نظيفٍ وطيّبٍ حتى يُغدقه بالكرم، وتفريش بساط الورد تحت قدمه ونعله، ثمّ دعا إلى نظمِ شعرٍ يناسب مقامه الرّفيع وصفاته الجليلة مادحاً إيّاه بغزارة. ليس هذا فحسب بل عليه كتابة منثورٍ مملوءٍ بمعانٍ درريّةٍ تُعلي من خصاله الذّهبيّة، وأيضاً من أجل الوصول «**لمتعة القراءة، ولذة اكتشاف خفايا الأفكار الجديدة التي تخبئها**»[166] قصائده.

وفي موضع آخر راح يقول عن أحد الفتوح التي انتصروا فيها: [الطويل]

وَكَـمْ مِنْ لِواءٍ فِي الفُتُوحِ نشَرْتَهُ وللرُّعْبِ جيْـشٌ دُونَهُ يَتَقَدَّمُ

فَقُلْ لمُلوكِ الأرضِ دُونَكُمْ **ارْبَعُوا** فَذَا عَلَمٌ مَا زَالَ بالنَّصْرِ يُعْلَمُ[167]

وظّف الشّاعر صيغة الأمر في (قُلْ – ارْبَعُوا). ليرمي من خلالها إلى تهديد العدوّ عامّة والملوك خاصّة وتحذيرهم بعدم الاقتراب، حيث طلب منهم ترك كلّ شيء فما سيفعلونه هو في خسرانٍ عظيمٍ؛ لأنّ لواء الفتح قد رفرف وعلم النّصر قد عُلِم حتى انتشر الرّعب المتقدّم بين الجيوش. ليختم بأشرفِ نصرٍ للمسلمين.

3/ النّداء:

يشكّل أسلوب النّداء أحد أبرز الخصائص المستعملة في المدوّنات لأنّ له تأثيرًا نفسيًّا على منتج النّص وكذا على متلقيه، فهو «**طلب الإجابة لأمر ما بحرف من حروف النّداء ينوب مناب**

---

165 الديوان، ص 418.

166 نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 1، 2007م، ص139.

167 الديوان، ص 488.

"**أدعو**"»[168]، أو هو أن تطلب حصول قيام صاحبك وإقباله عليك في الخارج[169]. وأدوات النّداء ثمانٍ هي: الهمزة، أي، يا، آ، آي، أيا، هيا، وا[170].

وقد أُعْتُبِر النّداء تركيبًا طلبيًّا مستقلاً يتكوّن من أربعة عناصر هي: **المنادي، وأداة النّداء، والمنادى، وجواب النّداء**[171]؛ فـ «**المنادي هو المتكلّم الذّي يرسل النّداء داعيًّا أو منبّهاً، ليتمكّن من إحداث عمليّة التّواصل والإبلاغ، ويقابله المنادى في هذه العمليّة أو (الباثّ والمتلقي)**»[172]، فالطرف الأوّل هو "المرسل للنداء" وطالب الانتباه للشّخص المراد وهو "المتلقي" الذّي يحاول الإصغاء لما سيقول له باعتبار هذا الأخير الطرف الثّاني، وذلك بتوظيف أحد أدوات النّداء المذكورة سابقاً، ليكون جواب النّداء هو «**المضمون الإبلاغي المراد توصيله إلى المنادى، وقد تكون هذه الرّسالة اللّغويّة جملة خبرية أو طلبيّة أو شرطيّة**»[173]، فموضوع الحديث ونوعيّة مضمونه أدّت للنّداء بُغية إعلام رسالة خبريّة أو إنشائيّة، ليتحقّق بذلك التّواصل. ومن هنا نلاحظ طغيان أسلوب النّداء الإنشائي على الأبيات الشّعريّة "لابن زمرك" على مختلف أشكالها، فنجد:

أ. النّداء بـ "يا":

نجد حرف (يا) موضوعة للنداء البعيد حقيقة أو حكماً، وقيل مشتركة[174]، كما أنّ دلالتها هو التّنبيه حسب قول "**سيبويه**" (ت180هـ): «**وأمّا (يا) فتنبيه. ألا تراها في النّداء وفي الأمر كأنّك تنبّه المأمور**»[175]. يقول الشّاعر مادحاً مولاه في يوم عاشوراء موسم القربة والعبادة والأجر: [الكامل]

يَا أَيُّهَا المَوْلَى الذِّي بَرَكَاتُهُ رَفَعَتْ لِوَاءً لِلنَّدَى مَنْشُورَا[176]

[168] عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 1/ 240.

[169] ينظر، السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 415.

[170] ينظر، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 1/ 240.

[171] ينظر، محمد خان، كيف يصنف المنادى؟ وما وظيفته؟، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 1، 2004م، ص103.

[172] نفسه، ص94.

[173] نفسه، ص100.

[174] ينظر، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 240/1.

[175] سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 4/ 224. وينظر، عبد اللّطيف حنّي، جماليات التّكرار في شعر ابن زمرك "شاعر الحمراء"، ص91.

[176] الديوان، ص 420.

وظّف الشّاعر خاصيّة أسلوبيّة تكمن في النّداء بأداة (يا) في لفظة (يا أيُّها المولى). ويرمي بها إلى التنبيه لعظم مولاه وتقديم الامتنان له، فالأداة (يا) شُحِنَت بآهات قلبه الصّادق دالاً بها «**على أنّ المنادى عظيم القدر رفيع الشأن**»[177]، لأنّه صاحب خيراتٍ ناميةٍ وبركاتٍ عارمةٍ التّي زادت من شأنه ورفعتْ من قَدْرِه حتّى صار كالرّاية المعلنة في جوده وسخاءه بين رعيّته.

ب. النّداء بـ "الهمزة":

ومن حروف النّداء تظهر "الهمزة" التّي هي للنّداء القريب[178]. وفي باب الفخر قال "ابن زمرك": [الطويل]

أَلاَئِمَتِي فِي الجودِ والجُودُ شِيمَتِي جُبِلْتُ علَى آثَارِهَا يَوْمَ مَوْلِدِي[179]

يبدو أنّ الشّاعر قد استعان بأداة النّداء (الهمزة) في قوله (أَلائِمتي) «**فللجملة أركانها وفضلاتها من المنصوبات والمجرورات، فإذا ورد فيها غير ذلك فهو زائد على مطالب الصحة والإفادة وما دامت زيادة المبنى تدل على زيادة المعنى، فإن في زيادة المبنى تأكيدا للمعنى**»[180]، وهذا ما يظهر بإرسال مقصد معيّن لمتلقيه الكامن في عتاب لائمته، فهو يُناديها رغم قُربها له لأنّها أنقصت من جوده. فصَقَل عتابه لها بفخره بنفسه؛ حيث راح يُؤَكّد على ترسيخ شيمة الكرم والجود في خُلُقِه حتى صارت غزيرة ثابتة فيه جُبل عليها منذ ولادته.

ج. النّداء بـ "وا":

تُوَظَّفُ (وا) «**للنّدبة وهي التّي يُنادى بها المندوب المتفجّع عليه، وتستعمل في النّدبة أيضاً "يا" عند أمن الالتباس بالنّداء الحقيقيّ**»[181]، كما تزاد الهاء «**بعد ألف المدّ في النّدبة والنّداء نحو: واغلاماه ويا غلاماه**»[182]، وإنّما زيدت كلّها ليمدّ بها الصّوت[183]. والمندوب هو «**المذكور بعد (يا)**

---

177 السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: يوسف الصميلي، ص89.

178 ينظر، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 1/ 240.

179 الديوان، ص 384.

180 تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص172.

181 عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 1/ 240.

182 سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 4/ 236.

183 ينظر، الأنباري، أسرار العربية، تح: محمد مهجة البيطار، ص 243.

أو (وا) **تفجّعاً لفقده حقيقة أو حكماً، أو توجّعاً لكونه محلّ ألم أو سببه**»[184]. لقد كان للعلم والعدل مكانة عند الشّاعر حتى قال فيه: [الكامل]

وَاحَسْرَتَا لِلْعِلْمِ أَقْفَرَ رَبْعُهُ والعَدْلِ جُرِّدَ أَجْمَلَ الأَطْوَاقِ[185]

استعمل "ابن زمرك" أداة النّداء (وا) للنّدبة في قوله (وا حَسْرَتَا)، فالكلام خاصة الأسلوب الإبداعي ذو خصوصية يمكن من خلاله التعبير والإفصاح عن مكنونات/مقاصد (Intention) المبدع[186] التّي تكمن في تحقيق معنى النّدبة والتّحسّر على نقصان العلم بل تدهوره في مجالس العلماء، كما جُرّدَ العَدْلُ وأُزِيل منه كلّ صفات التّحرّر الذّي قد يُرْحَمُ به النّاس.

د. النّداء بـ "أَيَا":

توظّف هذه الأداة للنّداء البعيد أو من هو بمنزلته[187]. حيث يقول "ابن زمرك" واصفاً "المنصور": [الطويل]

أَيَا ظَبْيَ إِنْسٍ فِي الجوَانِحِ يَرْتَعُ ويَا قَمَرًا مِنْ هَالَةِ القَصْرِ يَطْلَعُ[188]

من أدوات الإنشاء أيضا نرى الشّاعر وظّف (أيَا) في قوله (أَيَا ظَبْيَ إِنْسٍ). ويرمي منها «**شدّ الانتباه، ويجعل المقام أكثر تفخيماً [...] لإعلاء شأن الممدوح**»[189] مولاه "المنصور" والتّعظيم به الذّي يمتلك قلبا خصبًا، فهو إنس طيّب حتى صار كالقمر الجميل كلّما برز يُنير ساحة قصره، فوقع حُبًّا في نفس الشّاعر حتى قال فيه أبياتاً كثيرة يكشف له عن هواه. منها قوله: [مجزوء الرّمل]

يَا خَلِيلِي لا تَلُمْنِي فِي الهوَى فَالطَّبْعُ أَمْلَكْ[190]

---

[184] ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح: محمد كامل بركات، ص 185.

[185] الديوان، ص 445.

[186] Jon Arild Olsen, De l'analyse stylistique considérée comme explication intentionnelle, p 669.

[187] ينظر، الزمخشري، المفصل في علم العربية، تح: فخر صالح قدارة، ص 314.

[188] الديوان، ص 312.

[189] محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، بوزريعة، الجزائر، 2003م، ص238.

[190] الديوان، ص 312.

وقوله: [مجزوء الرّمل]

إِنَّ مَنْ تَيَّمَ قَلْبِي فِي المُلُوكِ الصِّيدِ مَذْكُورْ[191]

ه. النّداء بـ "ها":

نلمس في أداة "**ها**" معنى النّداء ومن وظائفها أن يُراد بها التّنبيه نحو قوله تعالى: ﴿**هَٰٓأَنتُمۡ أُوْلَآءِ تُحِبُّونَهُمۡ وَلَا يُحِبُّونَكُمۡ**﴾ [آل عمران/ 119] وقوله أيضاً: ﴿ **هَٰٓأَنتُمۡ هَٰٓؤُلَآءِ جَٰدَلۡتُمۡ عَنۡهُمۡ فِي ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا** ﴾ [النّساء/ 109]، وتقول: ها أنا أفعل، وقد تستعمل مفردة فيُقال: "ها" بمعنى تنبّه[192]. ولها ميزة لكونها «**أكثر ما تدخل على أسماء الإشارة والضّمائر كقولك: هذا وهذه، وها أنا ذا، وها هو ذا، وها أنت ذا**»[193]. اعتاد الشّاعر في قصائده أن يختم بالدّعاء وتقبيل يد مولاه وهي من بين خصائصه السّلوكيّة والشّعريّة، لذا نجده يقول: [الطويل]

خَتَمْتُ ثَنَائِي بالدُّعَاءِ **وَهَا أَنَا** أُقَبِّلُ في كَفِّ النَّدَى وَأُسَلِّمُ[194]

كان للأداة (ها) مع الضّمير مكانة في قصائد "ابن زمرك" حيث وظّفها في قوله (وَهَا أَنَا أُقَبِّلُ) كونها «**تقنية فنية يستخدمها الشعراء للتّعبير عن تجاربهم الشّعورية**»[195]. ليرمي بها إلى تنبيه متلقيه ومولاه إلى أنّه يُقبّل كفّه التي كنّى عنها (بالنّدى) وزاده تسليماً بعد أن تعِب من مدحه واستنفذ طاقته، لأنّه أعلى من مدحه وعظّم ثناءه، فما عليه إلاّ أن يُنهي قصيدته بالدّعاء الخيّر له ويزيده تسليماً على كفّه.

4/ القَسَم:

يعدُّ "**القَسَم**" من بين أساليب الكتابة التّي يعمد لها المبدع لما لها من تأثير عليه وعلى المتلقي، إذ هو «**أن يُريد المتكلّم الحلف على شيء، فيحلف بما يكون فيه تعظيم لشأنه، وفخر له، أو تنويه**

[191] الديوان، ص 312.

[192] ينظر، عبد النور المالقي، رصف المباني في شرح حروف المعاني، تح: أحمد محمد الخرّاط، ص 469.

[193] الزمخشري، المفصل في علم العربية، تح: فخر صالح قدارة، ص 313. وينظر، السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 188.

[194] الديوان، ص 490.

[195] صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، ص86.

له أو لغيره، أو دعاء على نفسه، أو هجاء وذمّ لغيره، أو جارياً مجرى الغزل والتّشبيب»[196]، أو قد يجيء بالقسم من أجل «**توكيد المقسم عليه، فتارة يزيدون فيه للمبالغة في التّوكيد، وتارة يحذفون منه للاختصار وللعلم بالمحذوف**»[197]. فمثلاً نجد القسم لغاية التّعظيم والتنويه لغير المتكلّم في قوله تعالى: ﴿**لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِى سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ** ﴿٧٢﴾﴾ [الحجر/ 72] حيث أقسم الله سبحانه وتعالى بحياة نبيّه محمد –صلى الله عليه وسلّم– تعظيماً لشأنه وتنويهاً بقدره ليعرف النّاس عظمه عنده، ومكانته لديه[198].

وللقَسَم صيغ عديدة يُعرف بها هي: **أحلف بالله، ولعمرك لأفعلن، وعليّ عهد الله، وأيمن الله، وأيمن الله لأفعلن**، كما نجد حروف القَسَم تُقرن بلفظ الجلالة (الله) تتجلّى في: والله إن زيداً منطلق، وبالله لزيد منطلق، وتالله[199]، وتدخلُ معهم (ها) و(آ) و(أ) في قوله: ها الله لأفعلن، وها الله، و آلله، وألله[200].

فنجد الشّاعر بعد مدح مولاه كونه صاحب الفضل الكريم والجوّ العظيم، نراه يُقْسِمُ بقوله: [الكامل]

وَاللهِ مَا عَرَفَ الزَّمَانُ وأَهْلُهُ   أَمْنًا ويُمْنًا دَائِمًا لَوْلاَكَا[201]

استعمل الشّاعر خاصيّة أسلوبيّة تركيبيّة إنشائيّة تتجلّى في **القسم بحرف الواو مع لفظ الجلالة "الله"** في قوله (وَاللهِ). ليرمي من خلالها إلى إثبات وتوكيد قيمةَ مَلِكِه الممدوح وأنّه اختصّ بصفةٍ فريدةٍ كونه اشتهر زمانه بالأمنِ والاستقرارِ والهناءِ والسّعادةِ الذّين انتشروا بين أهله ورعيّته لمدّة طويلة. فلولاهُ لما نَعِم عصره وناسه بالأمنِ. كما أنّ استعماله للقسم دورٌ في تنويع أسلوبه لأنّ «**ذلك دليلٌ على أن**

---

[196] علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، 3/ 209. وينظر، الزمخشري، المفضل في علم العربية، تح: فخر صالح قدارة، ص 358 إلى 362.

[197] الزّركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: أبو الفضل الدمياطيّ، ص 649.

[198] ينظر، علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، 3/ 213.

[199] ينظر، أبي علي الفارسي، الإيضاح العضدي، تح: حسن شاذلي فرهود، 263/1، 264.

[200] ينظر، عبد النور المالقي، رصف المباني في شرح حروف المعاني، تح: أحمد محمد الخرّاط، ص 469.

[201] الديوان، ص 448.

السّامع يملّ من أسلوب واحد، فينتقل إلى غيره ليجد نشاطا للاستماع، وهذا قدح في الكلام لا وصف له لأنه لو كان حسنا لما ملّ»[202].

مدح "ابن زمرك" أبناء أنصار النبيّ صلى الله عليه وسلّم وحزبه الذّين اشتهروا بإنجازاتهم العظيمة إلى غاية فتح مكّة ليصل للقسم فيقول: [الكامل]

أَقْسَمْتُ بالحرَمِ الأَمِينِ وَمَكَّةٍ والرُّكْـــنِ والبَيْتِ العَتِيقِ وَزَمْزَمِ

لَـــوْلاَ مآثِرُهُمْ وَفَضْلُ عُلاَهُــمُ مَا كَانَ يُعْزَى الفَضْلُ للمُتَقَدِّمِ[203]

ورد في البيت الأوّل أسلوب القسم **بلفظة الفعل "أقسم"** في قوله (أَقْسَمْتُ)، فيبدو أنّ الشّاعر يُنوّع في أساليب القسم بُغية «**جذب الانتباه وإيقاظ النفس وتحريكها وتطريتها وبعث النشاط فيها**»[204] والأجمل أنه يخرج العمل الأدبي من الابتذال إلى الجدّة[205]. وكان يرمي من خلاله إلى تعظيم الأماكن المقدّسة التي ذكرها وكلّه طاقة إيجابيّة وهي الحرم الأمين ومكّة والرّكن والبيت العتيق وزمزم «**للدّلالة على تعلّقه بها وشوقه الدّائم لرياضها ودورها المقدسة**»[206]، ليُؤكّد على جليلِ أعمالِ أبناءِ أنصارِ النبيّ صلى الله عليه وسلّم وفَضْل مآثرهم ودورهم في الفتوحات ورفع راية الإسلام.

وقال الشّاعر وقد ألفى في مُلتمس يد مولاه الكريمة حرارة: [الطويل]

لَعَهْدِي بِهَاتِيكَ اليَمِينِ نَدِيَّةٌ تُفَجِّرُ مِنْهَا للسَّمَاحِ بُحُورَا

فَمَـا بَالُها لَمَّا لَثَمْتُ بنَانَهَا وَجَدْتُ بِهَا نَارًا تَجَسَّدُ نُورَا[207]

البيّن هنا ورود القسم **باللّفظة الاسميّة "عهدي"** في قوله (لَعَهْدِي) ففي الغالب «**إنّنا نستعمل كثيرا الكلام لا لأجل التبليغ ولكن لكي نؤثر في الناس ونقنعهم فبعض الكلمات مستخدمة لا**

---

[202] ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، 169/2.

[203] الديوان، ص 485.

[204] توفيق الفيل، بلاغة التراكيب، دراسة في علم المعاني، مكتبة الآداب، (د.ط)، القاهرة، (د.ت)، ص280.

[205] ينظر، المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، ص84.

[206] عبد اللطيف حني، سيمياء الشوق والحنين للأماكن المقدّسة في الشعر الشعبي الجزائري –ديوان المنداسي أنموذجا–، محاضرات الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنّص الأدبي"، ص262.

[207] الديوان، ص 185.

لشيء سوى من أجل الأثر الذي يمكن أن تحدثه»[208]. لذا قصد الشّاعر من ذلك إلى الالتماس لمولاه حتّى يُغدق سماحةً ورحمةً به وبغيره، لأنّ مولاه اعتاد على أن يخطّ بيُمناه المليئة بالكرم الموافقات الإمضائيّة التي بها يُفجّر بُحوراً من التنازلات والتّساهلات حتى أصبحت أطراف أصابعه تبعث حرارةً كالنّار من شدّة الامضاءات، لكن من وراء ذلك إلاّ الخير العميم والنّور الكامل.

خامسا: خصائص الأسلوب في الحصر والقصر:

خصائص الأسلوب كثيرة في إنشاء النّص الإبداعي منها "**الحصر والقصر**" الذّي يُعتمد عليه باعتباره طريقةً خاصّة يسعى المرسل من خلاله لتحقيق أهدافه فهو «**تخصيص شيء بشيء بعبارة كلاميّة تدلّ عليه**»[209] والشّيء الأوّل هو المقصور، والشّيء الثّاني هو المقصور عليه، والطريق المخصوص هو أدواته الموضوعة له[210]، كما أنّ معنى القصر عند "**السّكاكي**" (ت626هـ) «**راجع إلى تخصيص الموصوف عند السّامع بوصف دون ثانٍ، كقولك: زيد شاعر لا منجم لمن يعتقده شاعراً ومنجماً**»[211].

والقصر نوعان كما هو موجود في الكتب التّراثيّة «**قصر حقيقيّ وغير حقيقيّ، كلّ منهما نوعان: قصر الموصوف على الصّفة وقصر الصّفة على الموصوف [...] والأوّل من الحقيقيّ نحو: ما زيد إلاّ كاتب إذا أُريدَ أنّه لا يتّصفُ بغيرها وهو لا يكادُ يوجد لتَعَزّرِ الإحاطة بصفات الشّيء، والثّاني كثيرٌ نحو: ما في الدّار إلاّ زيدٌ، وقد يُقصد به المبالغة**»[212]؛ فالنّوع الأوّل يكون "**حقيقيًّا**" يُراد به إيصال معلومة حقيقيّة وأنّ الصّفات موجودة فيه فعلاً، أمّا النّوع الثّاني "**فغير الحقيقيّ**" يُقصد منه إبلا غ فكرة أخرى تتجاوز الحقيقة إلى الغرض من الإبلا غ نحو المبالغة مثلاً. لذا يحتلّ "القصر" القمّة في ترتيب

---

208 كلود جرمان وريمون لوبلون، علم الدلالة، تر: نور الهدى لوشن، المكتب الجامعي الحديث، (د.ط)، الأزاريطة، الاسكندرية، 2006م، ص 34 .

209 عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 1/ 523.

210 ينظر، عبد المتعال الصّعيدي، البلاغة العالية علم المعاني، تح: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب ومطبعتها، ط2، الجماميز، 1991م، ص48.

211 السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 400.

212 القزويني، التلخيص في علوم البلاغة، تح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، ط1، (د.ب)، 1904م، ص 137 وما بعدها.

أساليب التّوكيد «**ذلك أنّه تأكيد فوق تأكيد، لأنّه يضغط جملتين في جملة فهو تركيز شديد في الأسلوب**»[213].

ولهذا الأسلوب طرق عديدة يُنشأُ بها بيّنتها الدّراسات القديمة وهي: **النّفي والاستثناء، وكلمتا، وإنّما وأنّما، والعطف بحروف (لا، بل، لكن)**[214]، وهناك طريقة رابعة هي "**التّقديم**" وشرحها "السّكاكي" بمثال فحين تريد قصر الموصوف على الصّفة تقول: تميميّ أنا، وقائم هو[215] وشاعر هو لمن يعتقده شاعراً وكاتباً، وقائم هو لمن يعتقده قاعداً[216] ونجد كذلك فكرة تعريف الخبر التّي تدخل في هذا الباب. ونحن سنتناول الحصر والقصر بالنّفي والاستثناء، وبإنّما، وتعريف الخبر.

1/النّفيّ والاستثناء:

استطرد الحديث في الكتب والمعاجم القديمة عن هذه الخاصّية الأسلوبيّة، حيث ذكر "**ابن فارس**" (ت395هـ) في كتابه "**الصاحبي في فقه اللّغة**" الاستثناء في (باب إلاّ) ما يلي: «**أصل الاستثناء أن تستثني شيئاً من جملة اشتملت عليه في أوّل ما لُفظ به. وهو قولهم: "ما خرج النّاس إلاّ زيداً"، فقد كان "زيد" في جملة النّاس ثمّ أُخرج منهم، ولذلك سمي استثناء، لأنّه ثُني ذكرُهُ**»[217]؛ فبيّن أن الاستثناء يعني إخراج جزء من كلّ وهذا الجزء هو المستثنى وموقعه بعد (إلاّ) فهو «**المُخرج تحقيقاً أو تقديراً من مذكورٍ أو متروكٍ بـ "إلاّ" أو بمعناها بشرط الفائدة**»[218].

وهناك نوعان من الاستثناء منه ما يُشترط فيه أن يكون المستثنى والمستثنى منه من نفس الجنس أو جزء من أكثر منه ذلك أنّه «**لا يستثنى من الشّيء إلاّ ما كان دون نصفه، لا يجوز أن يُقال: عشرة إلاّ خمسة. وقال قوم: يُستثنى القليل من الكثير. ويستثنى الكثير ممّا هو أكثر منه**»[219]، فهنا

213 صبّاح عبيد دراز، أساليب القصر في القرآن الكريم وأسرارها البلاغية، مطبعة الأمانة، ط1، مصر، 1986م، ص 09.

214 ينظر، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 1/ 531.

215 ينظر، السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 404.

216 ينظر، الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تح: إبراهيم شمس الدين، ص 15.

217 ابن فارس، الصّاحبي في فقه اللّغة العربية وسنن العرب في كلامها، تح: السيّد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، (د.ط)، القاهرة، (د.ت)، ص 184. وينظر، علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، 3/ 109.

218 ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح: محمد كامل بركات، ص 101.

219 ابن فارس، الصّاحبي في فقه اللّغة العربية وسنن العرب في كلامها، تح: السيّد أحمد صقر، ص 189.

يكون "**الاستثناء متّصلاً**" ففي هذه الحالة لا نُخرج شيء من شيئًا إلاّ إذا كان جزءًا منه وله علاقة به. ومنه ما يعدل عن ذلك أي يقع فيما يُسمى في "**الاستثناء المتقطع**" الذي «**لا يكون المستثنى من جنس المستثنى منه وذلك نحو: ما جاءني أحد إلاّ حماراً**»[220]، ففي هذه الحالة لا يُشترط توافق بين طرفي الاستثناء ولا تطابق الجنس والنّوع.

وعليه، يجب أن يكون الحصر والقصر بالاستثناء مفهوماً في المعنى واضح الدّلالة مُصيب المقصود ومُحقّق الشّكل المعمول به وبأركانه الصّحيحة أي أنّ «**المقصور بالنّفيّ والاستثناء هو ما قبل الاستثناء صفة كان أو موصوفاً، أمّا المقصور عليه فهو ما بعد أداة الاستثناء**»[221] نحو: ما محمد إلاّ رسولٌ؛ فالنّفي هو حرف (ما)، والمقصور يتحقّق في لفظة (محمد)، وأداة الاستثناء تتجسّد في (إلاّ)، والمقصور عليه كلمة (رسولٌ)[222].

وللاستثناء أدوات يتحقّق بها فبالإضافة إلى أدوات النّفي المعروفة نحو: **ما، لا، ليس، لم، إنْ، هل. نجد حرف** (**إلاّ، حاشا، عدا، خلا، لا يكون، غير، سوى**[223]، **سواء، لاسيما**[224]، كما أنّ حرف "**مثل**" تحقّق معنى الاستثناء). فنقول مثلاً: ما زيد إلاّ شاعر، أو ليس زيد إلاّ شاعراً، أو إنْ زيد إلاّ شاعراً[225].

طغى على مدونة الشّاعر شكل أسلوبيّ آخر يكمن في "أداة النّفي وأداة الاستثناء". وقد أخذ هذا النّوع صوراً عديدة حسب اختلاف الأدوات، فنجد:

أ. "لا" مع "إلاّ":

يصف الشّاعر حالته وهو في مُعضلة، فلجأ إلى ربّ العالمين ليقول: [البسيط]

وَلاَ تَضايقَ أَمرٌ فَاسْتجَرتُ بِهِ   **إلاَّ** تَفَرَّجَ بَابُ الضِّيقِ وانْفَسَحا[226]

[220] أبي علي الفارسي، الإيضاح العضدي، تح: حسن شاذلي فرهود، 211/1.
[221] عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 1/ 531.
[222] ينظر، نفسه، 1/ 531.
[223] ينظر، ابن مالك، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح: محمد كامل بركات، ص 107.
[224] ينظر، أبي علي الفارسي، الإيضاح العضدي، تح: حسن شاذلي فرهود، 210/1.
[225] ينظر، السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 401.
[226] الديوان، ص 376.

يبدو من البيت أنّ الشّاعر استخدم خاصيّة أسلوبيّة تركيبيّة تتجلّى في أداة النّفي "لا" والاستثناء "إلاّ" في قوله (وَلاَ تَضايقَ ــ إلاَّ تَفَرَّجَ). ليرمي من خلالها إلى تحقيق معنى تأكيد زوال الهموم عليه وتفريجها من شدّتها إلى يُسرها؛ فكلّما شَعَرَ بالضّيق والانزعاج من الغمّ واستغاث الله ربّ العالمين تكشّفتْ له أبواب الفرج وانفتحت. فحالته المتضايقة «**منحت تجربته الشعرية صدقا وحيوية، وأكسبها بُعدا عميقا، وإبداعا مُؤثرا، فاندفعت أبياته بتلقائية، وقد وفّر لها ذلك الصّدق النّفسي، وولّد الدهشة والانفعال لدى المتلقي**»[227].

ب. "لم" مع "إلاّ":

ويقول في سنّ ستّة والثّلاثين حيث بدأ يُودّعُ الشّباب ويستقبل تباشير صبح المشيب: [الطويل]

وَ**لَمْ** يَبْقَ بَيْنَ الأَرْبَعِينَ وَبَيْنَهُ ويَبْلُغَهَا **إلاَّ** مَراحِلَ أَرْبَعَا[228]

من خلال تركيبه للبيت الشّعري نرى صورة أخرى للنّفيّ والاستثناء وهي "لم" و"إلاّ" في قوله (وَلَمْ يَبْقَ ــ إلاَّ مَرَاحِلَ). قاصداً إلى مرامٍ معنويّة تتجلّى في حصر وقصر سِنّه العمريّ الذّي اقتصر في ستٍّ وثلاثين، والتّأكيد على عدم بلوغ المراحل الأربعة الموصلة للسنّ الأربعين؛ فهو قد تجاوز الثّلاثين بست سنوات ليبلغ الأربعين بعد أربع سنوات وبدأ «**يتراءى له صبح المشيب الذي عدّه نذير الاقتراب من العتمة، فتَرَك سواد شبابه السعيد ودخل في سواد شيبه التعيس**»[229]. وهذا ما دعاه لاستذكار الشّباب الفائتِ والمشيب الآتِي.

ج. "ما" مع "إلاَّ":

وفي مدحه للسّلطان "يوسف الثّاني ابن الغنيّ بالله" قال: [المتقارب]

وَوَاللهِ **مَا** البَحْرُ **إلاَّ** نَدَاهُ وَوَاللهِ **مَا** الدُرُّ **إلاَّ** كَلامَهْ[230]

افتتح "ابن زمرك" بيته الشّعريّ بالقسم في كلّ من الصّدر والعجز ليُؤكّد على فكرته كما استعان بأداة النّفي "ما" والاستثناء "إلاّ" صدراً وعجزاً في قوله (مَا البَحْرُ إلاَّ نَدَاهُ_ مَا الدُرُّ إلاَّ كَلامَهْ) التّي

[227] عيسى فارس، وطلال علي ديوب، الحنين في شعر الملوك والقادة والوزراء في الأندلس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ص129.

[228] الديوان، ص 282.

[229] مريم أقرين، العدول ومقاصده في ديوان ابن خفاجة الأندلسي، ص63.

[230] الديوان، ص 288.

«**تمنح النّص بُعدا فنيّا وجماليا يفتن القارئ**»[231] وهي تخصيص ممدوحه بالسّخاء والجود والخير العميم غير المنتهي كالبحر في امتداده، وكذا تخصيصه بكلامٍ درريٍّ وحسنِ ألفاظهِ التّي تزيد من قيمة مكانته المُضفية على رعيّته الخير الكثير. وما زاد هذا التّخصيص توكيده بحرف القسم (الواو) ولفظ الجلالة (الله).

د. "ما" مع "سوى":

لا زال الشّاعر يجهّز نفسه لاستقبال الشّيب وتوديع الشّباب أي التّرحيب بالضّياء الشّيبيّ وترك الظلام الشّبابيّ، وأثناء ذلك أورد بيتين شعريين غزليين منه: [الطويل]

وَ**مَا** خيْرُ حُبٍّ لَيس يجْنِي عَلى الفَتى   **سِوى** حُرَقٍ تُذكِي فُؤادًا وأضلُعَا[232]

الملاحظ إدراج خاصيّة أسلوبيّة وهي زيادة "ما" النّافيّة و"سوى" الاستثنائيّة في قوله (مَا خيْرُ__ سِوى حُرَقٍ). قاصداً باستعمالها إلى تأكيدِ إشعالِ لهيبِ القلبِ والجوارحِ بكلّ حبٍّ جارحٍ؛ حيث نفى الشّاعر أنّ الحبّ الخيّر يَقطف منه الإنسان الحرقة الموجعة للفؤاد، فتُرْدِي الجسم مريضاً هزيلاً، فتبدو أنّ عاطفته الحزينة تظهر من خلال «**تغليب الشّاعر للجانب العاطفي على كلّ الجوانب، بحيث أصبح كلّ همّه أن يوضّح هذا الجانب وينقله إلى غيره ما استطاع نقلاً قويًّا**»[233].

هـ. "لم" مع "سوى":

أثناء وصفه للمعارك لصون المجد، يُنبّه الشّاعر إلى ما يستند عليه في الحروب وما يجنيه المحارب، فراح يقول: [الطويل]

و**لَمْ** يَقْتَنُوا بَعدَ الثَّناءِ ذَخِيرةً   **سِوَى** الصَّارِمِ المصْقولِ والصَّافِنِ النَّهدِ[234]

الظّاهر في البيت زيادة "لم" النّافيّة و"سوى" الاستثنائيّة باعتبارها صورة أخرى من صور الاستثناء بالنّفيّ في قوله (لَمْ يَقْتَنُوا __ سِوَى الصَّارِمِ). ويرمي من هذه الزّيادة إلى التّأكيد والتّنبيه إلى عدّة المحارب وذخيرته التي لابد عليه من اتّخاذها عنواناً له وهي: السّيف القاطع الحادّ جدّاً المتميّز بلمعانه من جهة،

---

[231] حميدة صباحي، قراءة تأويلية في شعر "عثمان لوصيف" بين الهامش والمركز، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012م، ص289.

[232] الديوان، ص 283.

[233] أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص90.

[234] الديوان، ص 382.

والفرس القويّ الضّخم المختصّ برفعته وعظمته لأنّه فرس حرب من جهة أخرى، فنفى الشّاعر اقتناء أيّ شيء إلاّ هاتيْن العدّتيْن باعتبارها «**الأساس الذي تحفظه عندما يُباغته مكروه، أو مُصيبة، أو أمر شديد [...] فهي الذخيرة والعتاد الذين لا خير في غيرها لمّا تدقّ طبول الحرب**»[235].

و. "هل" مع "إلاّ":

وأنشد في رثاء "الغنيّ بالله" ذاكراً مناقبه من علمٍ وحلمٍ وفتحهِ للممالك وتكسيره تمثال الصّليب: [الطويل]

وَ**هَلْ** أنْتَ **إلاَّ** هَالَةُ القَمَرِ الذِي بِنُورِ هُدَاهُ الشُّهْبُ تَهْدي وتَهْتَدِي[236]

في معرض رثائه زاد صورة أخرى تكمن في الاستفهام بـ "هل" والاستثناء بـ "إلاّ" في قوله (هَلْ أنْتَ إلاَّ هَالَةُ القَمَرِ). ليرمي بها لمقصد معنوي يتجلّى في تخصيص مولاه المرحوم بالإحاطة على رعيته بعلمه وحلمه فصار كنور القمر المشعّ الذّي يهدي لطريق الشّريعة ليصير شُعلة ساطعة يسعى إلى ما فيه خيرٌ فتسترشد الأقوام التّائهة وتهتدي به، فرغم حزن الشّاعر وأساه نراه يصبُّ كلّ «**مشاعره في رثائه ويرسم لوحات جميلة عن نفسه وأفكاره إزاء الموت والأيام وحوادثه ومصائبه التي تنزل على الإنسان**»[237]، ليُصبح رمزاً للاقتداء.

ز. "ليس" مع "إلاّ":

وبنفحة إيمانيّة في معرض رثاءٍ في السّلف وهناءٍ في الخلف قال: [الطويل]

وَ**لَيْس**َ لَنَا **إلاَّ** التَوَكُّلَ عَادَةٌ وظَنٌّ جَمِيلٌ وَعْدُهُ لَيْسَ يُخْلَفُ[238]

في هذا السّياق وظّف النّفيّ بـ "ليس" والاستثناء بـ "إلاّ" وهو صورة أخرى في استعمالاته الأسلوبيّة في قوله (لَيْسَ لَنَا إلاَّ التَوَكُّلَ). ويرمي منها إلى التّنبيه للتّوكّل على الله والاعتماد عليه في كلّ الحالات، فهو يعدّ السّبيل الوحيد لهم في موقفهم الحزين بوفاة مولاه رغم أنّه يزخر «**بشحنة عاطفية عميقة تنبع عن شعوره ونفسه الحسّاسة التي تلتاع من لهب الأحزان والهموم وتتحطّم عظامه تحت شدّة الأسى**

235 مريم أقرين، العدول ومقاصده في ديوان ابن خفاجة الأندلسي، ص97، 98.

236 الديوان، ص 389.

237 نرجس الأنصاري، وعلي رضا نظري، جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد 15، 2013م، ص5.

238 الديوان، ص 441.

عندما تصاب بمصاب عزيز وحبيب»[239]، إلاّ أنّه دعا إلى الاعتقاد الإيمانيّ المتفائل بالله بحدسٍ جميلٍ وظنٍّ صادقٍ لا يشوبه زيغٌ لأنّ وعوده لا تنقص مهما طال الزّمن فالله تعالى يُمهل ولا يُهمل.

ح. "ما" مع "مثل":

حيث يقول في وصف أصنافَ من الفواكه التي قُدّمت هديّةً لمولاه: [الكامل]

مَا أبْصَرَتْ عَيْنايَ **مِثْلَ** هَديَّةٍ　　　أَبْدتْ لَنا صُنْعَ الإلاهِ تَعَالى

فِيـها مِنَ التُّفَاحِ كُلُّ عَجِيبَةٍ　　　تُذْكِي بِرَيَّاهَا صَبًا وشَمَالاً[240]

تُستجلى في بداية الصّدر الأوّل صورة أخرى من الاستثناء المنفيّ وهو استعمال حرفيْ "ما" النّافيّة و"مثل" في قوله (مَا أبْصَرَتْ عَيْنايَ مِثْلَ هَديَّةٍ) ف «**الإنسان لا يتكلم ليصوغ أفكارا فحسب، بل يتكلم أيضا ليؤثر في أمثاله وليُعبِّر عن حساسيته»**[241]، حيث يقصد من خلالها إلى تخصيص العظمة لله تعالى الخالق الذّي أبدع في صُنعه للفواكه على اختلافها، نحو التّفاح والذي قُدّم هديّة لمولاه، حيث لم تر مثلها عيناه لبداعة شكلها ولونها وأوراقها.

2/ الحصر والقصر بـ "إنّما":

من الطرق الأسلوبيّة نجد "الاستثناء" بحرف (إنّما) المركّبة من (إنّ) حرف توكيد و(ما) النّافية فبجمعهما تصبح "كافّة ومكفوفة" أي لا تُؤثّر على الشّكل بل المعنى فقط وهو "**الحصر والقصر**" ذلك أنّها تُقال في «**قصر الموصوف على الصّفة قصر إفراد: إنّما زيد جاء [...] والسّبب في إفادة (إنّما) معنى القصر، هو تضمينه معنى: (ما وإلاّ) ولذلك تسمع المفسّرين لقوله تعالى: ﴿إِنَّمَا حَرَّمَ عَلَيْكُمُ ٱلْمَيْتَةَ وَٱلدَّمَ﴾** [البقرة/173] **بالنّصب، يقولون معناها (ما حرّم عليكم إلاّ الميتة**

239 نرجس الأنصاري، وعلي رضا نظري، جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ص5.

240 الديوان، ص 481.

241 جوزيف فندريس، اللّغة، تر: عبد الحميد الدواخلي، ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، (د.ب)، (د.ت)، ص182.

والدّم)»[242]، فـ (إنّما) تحمل دلالة الاستثناء بحرفي (ما وإلاّ) باعتبار أنّنا غالبا ما نؤوّل هذا المركّب: ما محمد إلاّ رسولٌ بمركّب آخر هو: إنّما محمد رسولٌ أو العكس.

وقد عرّفها "**عبد القاهر الجرجاني**" (ت471هـ) بقوله: «**اعلم أنّها تفيد في الكلام بعدها إيجاب الفعل لشيء، ونفيه عن غيره، فإذا قلت: "إنّما جاءني زيد"، عُقل منه أنّك أردت أن تنفي أن يكون الجائي غيره**»[243]، فقد شرح الاستثناء بطريقة (إنّما) من خلال إثبات الحكم للشيء المذكور ونفيه عمّن سواه. ونبّه "الجرجاني" كذلك إلى فكرة عدم إمكان تطبيق صيغة الاستثناء بـ (ما وإلاّ) على (إنّما) بقوله: «**أنّه ليس كلّ كلام يصلح فيه (ما) و(إلاّ)، يصلح فيه (إنّما)، ألا ترى أنّها لا تصلح في مثل قوله تعالى: ﴿وَمَا مِنْ إِلَٰهٍ إِلَّا ٱللَّهُ﴾ [آل عمران/62]، ولا في نحو قولنا: "ما أحد إلاّ وهو يقول ذاك"، إذ لو قلت: (إنّما من إله الله) و(إنّما أحد وهو يقول ذاك)، قلت ما لا يكون له معنى**»[244].

حيث لاحظ "الجرجاني" أنّ هناك جملاً لا تصلح فيها صيغتيْ (ما وإلاّ) و(إنّما) بالتّناوب لأنّ المعنى يفسد ويختلّ ولهذا ضرب بمثال من سورة "آل عمران" بأنّ تحويل من (وما إله إلاّ الله) إلى (إنّما من إله الله) تكون ركيكة التّركيب ومشوّشة المعنى، فدعا إلى ضرورة مراعاة المعنى والاهتمام به أثناء عملية تركيب الجمل، فالسّبك والحبك وجهان لعملة واحدة.

يستمرّ الشّاعر في وصفه لجمال الفواكه من أوراقها إلى لونها الأخضر، فراح في ذكريات قديمة يقول: [الكامل]

أَذْكَرْتَنِي العَهْدَ القديمَ ومَعْهدَا كانتْ شُموسُ الرَّاحِ فيه تَلاَلاَ فَأَرَدْتُ
تـــجْديـدَ العُهُـودِ وإنَّـمَـا كَتَـبَ المشِيبُ علَى عِذَارِيَ: لاَلاَ[245]

طغى على الدّيوان صورة من صور الحصر والقصر وهي "إنّما" في قوله (إِنَّمَا كَتَبَ المشِيبُ). التي رمى بها الشّاعر إلى حصر وقصر زمن المشيب برفض تجديد العهد القديم الشّبابي بما فيه من الرّاح الخمريّة اللاّمعة وكأس المدامة لأنّ ضميره وعمره ومشيبه ولحيته البيضاء تُجبرهُ على ترك هذه الملاذ، وأكّد على ذلك بتكرار حرف النّفي (لا لا) والعيش الحاضر، فَتَرَاجُع شبيبته الفتيّة وتمكّن شيبته الفتورية من كلّ

[242] السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 402، 403.
[243] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، ص 335.
[244] نفسه، ص 329.
[245] الديوان، ص 481.

جسمه، وشَعره، وفكره، وأعماله أثرٌ في نفسيّته، وكل ذلك انعكس في شعره كون «**اللّغة تتشكّل أساساً نتيجة لدوافع سيكولوجية**»[246].

وقال مادحاً: [الكامل]

البَحْرُ أَنْتَ و**إِنَّمَا** أمْوَاجُهُ تُحْيِي بِزَاخِرِ جودِهَا مَنْ تُغْرِقُ

الشَّمْسُ أَنْتَ و**إِنَّمَا** أَنْوَارُهَا تَهْدِي الضِيَاءَ وَحَرُّهَا لا يُحْرِقُ[247]

يظهر من خلال البيتين الشّعريين زيادة "إنّما" في قوله (إِنَّمَا أمْوَاجُهُ) و(إِنَّمَا أَنْوَارُهَا). ويرمي من خلالها إلى تعظيم مولاه و«**ذكر صفاته الجماليّة والافتخار بالانتساب إليه**»[248] بواسطة تخصيصه للجود كأنّه بحر يُعيد بأمواجه المليئة بالكرم الحياة لمن هو محتاج حتى تُغرقه من شدّة خيره الزّاخر، ليحتلّ مرتبةً رفيعةً وشرفًا عاليًا في نظرهم هذا من جهة البيت الأوّل.

أمّا من جهة البيت الثّاني فقد استمرّ الشّاعر بتعظيمه لمولاه بتخصيصه لكن في ناحية هدايته للطريق السّويّ؛ فصار كالشّمس التي يسترشد بها الضالّون من دون أن تُحرقهم حرارتها ومن دون أن يُؤذيهم أو يُعاقبهم، فما الكرم الزّاخر إلاّ بحر يُغرق محتاجه، وما الهداية النيّرة سوى شمس تُضيء على الضالّين.

3/ الحصر والقصر "بتعريف الخبر":

هناك طرق تُحقّق العدول عن الأصل لأغراض معيّنة فمن العناصر التّحويليّة نجد "**تعريف الخبر**" الذّي يُضاف إلى الجملة الاسميّة ويُعرّف بأنّه «**اسم سبقتهُ (ال) فأفادتهُ التّعريف، فصار معرفةً بعد أن كان نكرةً، كالرّجل، والكتاب، والفرس. وهي إمّا لتعريف الجنس، وتسمّى الجنسيّة، وإمّا لتعريف حصّة معهودة منه، ويُقال لها العهديّة**»[249]. فبمجرّد إضافة (ال) للاسم النّكرة التّي تُعدّ من أدوات التّعريف يتحوّل إلى معرفة.

---

[246] ناظم عودي، نقص الصورة. تأويل بلاغة الموت، دراسات نقد أدبي، (د.ط)، (د.ب)، (د.ت)، ص68.

[247] الديوان، ص 262.

[248] عبد اللّطيف حنّي، البنية الأسلوبية في الخطاب الشعري الشعبي – ديوان ابن مسايب نموذجا–، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012م، ص282.

[249] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، را: عبد المنعم خفاجة، 147/1. هناك نوعين من الألف واللاّم فالأولى هي: **(ال) الجنسيّة**: التّي تكون للاستغراق، أو لبيان الحقيقة. و"الاستغراقيّة" إمّا أن تكون لاستغراق جميع أفراد الجنس كقوله تعالى: ﴿وَخُلِقَ

وقد بيّن "**عبد القاهر الجرجاني**" (ت471هـ) أغراض زيادة (ال) ونوّه لفائدتها على تحقيق القصد المنشود فقال: «**واعلم أنك تجد "الألف واللاّم" في الخبر على معنى الجنس، ثم ترى أنه له في ذلك وجوها: أحدها: أن يَقْصُر جنسَ المعنى على المخبر عنه لقصدك المبالغة، وذلك قولك: "زيد هو الجوادُ وعمرو هو الشجاعُ"، تريد أنّه الكاملُ، إلاّ أنّك تخرج الكلام في صورة توهِم أن الجود أو الشّجاعة لم توجد ألاّ فيه. والوجه الثّاني: أن يَقْصُر جنسَ المعنى الذي تفيده بالخبر على المُخبر عنه، لا على معنى المبالغة وترك الاعتداد بوجوده في غير المخبرَ عنه بل على دعوى أنه لا يوجد إلا منه. ولا يكون ذلك إلا إذا قيّدت المعنى بشيء يخصّصه ويجعله في حكم نوعٍ برأسه وذلك كنحو أن يقيّد بالحال والوقت كقولك: هو الوفيّ حين لا تظُنُ نفسٌ بنفسٍ خيراً. والوجه الثّالث: لا يَقْصِدَ قصْر المعنى في جنسه على المذكور، لا كما كان في "زيد هو الشجاع"، تريد أن تعتد بشجاعة [...] ومثله قول "حسان بن ثابت" (ت54هـ): [الطويل]**

**وَإِنَّ سَنَامَ المَجْدِ مِنْ آلِ هَاشِمٍ		بَنُو بِنْتِ مَخزُومٍ وَوَالِدُكَ العَبْدُ**[250]

أراد أن يُثبت العبودية، ويجعله ظاهر الأمر فيها معروفا بها ولو قال: "ووالدك عبد"، لم يكن قد جعل حاله في العبودية حالةً ظاهرةً متعارفةً»[251]. فمرامي الحصر والقصر بـ (ال) التّعريف تحتمل –حسبه– ثلاثة أوجه فأوّلها يكون القصر بُغية المبالغة، وثانيها يتحقّق لأجل دعوى أنّه لا يوجد إلاّ منه وفيه تلك الصّفة أي الإعلام بالحقيقة، وثالثها لإظهار الأمر وإيضاحه وإثباته فيه لأنّه معروفٌ بتلك الخاصيّة أي التّأكيد عليها.

ٱلْإِنسَٰنُ ضَعِيفًا﴾ [النّساء/28]، أي كلّ فردٍ منه. وإمّا لاستغراق جميع خصائصه مثل: "أنت الرّجل"، أي اجتمعت فيك كلّ صفات الرّجال. و(ال) التّي تكون "لبيان الحقيقة" هي: التي تُبيّن حقيقة الجنس وماهيته وطبيعته مثل: "الإنسان حيوان ناطق"، أي حقيقته أنّه عاقل مُدركٌ.

والثّانية المتمثّلة في: **(ال) العهديّة**: فهي إمّا تكون "للعهد الذِّكري" نحو ما سبق لمصحوبها ذكر في الكلام كقولك: "جاءني ضيف، فأكرمن الضّيف"، أي الضّيف المذكور. وإمّا تكون "للعهد الحضوري": وهو ما يكون مصحوباً حاضراً مثل: جئت اليوم، أي اليومَ الحاضر الذي نحن فيه. وإمّا تكون "للعهد الذّهني": وهي ما يكون مصحوبُها معهوداً ذهناً فينصرفُ الفكر إليه بمجرّد النّطق به، مثل: حضر الأمير. ينظر، مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، را: عبد المنعم خفاجة، 147/1، 148.

[250] حسّان بن ثابت، الديوان، تح: عبد أ. مهنّا، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 1994م، ص99.

[251] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، ص 179 إلى 182. وينظر، الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تح: إبراهيم شمس الدين، ص 205. وينظر، سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 226/4.

مدح "ابن زمرك" أبناء الملوك من خلال ربطهم بمظاهر طبيعيّة فقال: [البسيط]

أبْنَـاءُ نَصْرٍ مُلُوكٌ عَزَّ نَصْرُهُـمُ   وأَوْسَعُوا الخلْقَ تَنْوِيهًا وتَرْفيهَا

هُمُ المصَابِيحُ نُورُ اللهِ مُوقِدُهَا   تُضيءُ لِلدِّينَ وَالدُّنْيَا مَشاكِيهَا

هُمُ النُّجُومُ وأُفْقُ الهدْيِ مَطْلَعُها   فَــوزًا لمهْــدِيّهَا عِــزًّا لهادِيهَا

هُمُ البُدُورُ كَمَالٌ ما يُفَارِقُهَا   **هُمُ الشُّمُوسُ** ظَلامٌ لا يُوَارِيهَا [252]

يظهر في هذه المقطوعة بروز الخبر مُعرّفا بـ "ال" بعد المبتدأ المعرّف بضمير الغائب للجماعة في قوله (هُمُ المصَابِيحُ – هُمُ النُّجُومُ – هُمُ البُدُورُ – هُمُ الشُّمُوسُ). ويقصد من هذا العدول عن الأصل لحصر وقصر أبناء الملوك وسلالتهم بصفاتٍ عديدةٍ تجعل مولاه قويًّا، فكلّ ذلك لإحداث لعبة ذهنية ممتعة، وحركة نفسية طريفة وغريبة «**ومن غير شك فإنّ هذا الانزياح يمتع القارئ ويشحذ ذهنه، لأنّ كلّ غريب يطرف النفس**»[253] فهنا ربط الشّاعر صفة مظهر طبيعي بصفة شيء آخر تراءى له أنهما يشتركان في الرّوح الجمالية، ومن الصّفات التي خُصّصت لهم نجد: حصر وقصر المصابيح بهم كونهم القوّة الإيمانيّة التي تُضيء على الرّعيّة ديناً ودُنيا بفضل نور الله ورساخة دينهم من جهة. وحصر وقصر النّجوم بهم لأنّهم أصحاب الشّهرة التي ترفع الإسلام حتى صاروا كالنّجوم في الأفق ورمزاً للعزّة كونهم المرشدين، ورمزاً للفوز الإيماني باعتبارهم من الذّين هداهم الله لطريق الخير فنشروا ذلك من جهة ثانيّة.

وتخصيص صفة البدور بهم لأنّهم أصحاب الكمال كالبدر المكتمل في شمات الملوك، كالإخلاص والهديّ والقوّة والعزّة وغيرها فهي لا تُفارقهم ولا تبتعد عنهم من جهة ثالثة. وحصر الشّمس بهم كونهم يشملون على صفة الملك والمولى الذي يتربّع على العرش لأنّه النّجم الرّئيس الذّي يدور حوله الأتباع وسائر الرّعايا، فحالهم حال الشّمس التي تُحيط بها كواكب المجموعة الشّمسيّة. وكلّ هذا لأنّهم ذو مكانة عالية، وقوّة بارزة، وهداية شاسعة تجعلهم ساطعين لا يُواريهم الظّلام، ولا يغلبهم الكفر، ولا يُخيفهم الجهل.

وقال يمدح "محمد بن أبي الحجّاج" وهو "الغنيّ بالله" ثامن سلاطين "بني نصر"، ويعدّ من أشرف الملوك: [البسيط]

قَدْ خلَّدَ الفخرَ منكَ البأْسُ والكَرَمُ   وأوْضَحَ العَدلَ منكَ الحُكْمُ والحِكَمُ

---

252 الديوان، ص 503.

253 صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، ص104.

أَنْتَ الإِمَامُ الذي مِنْ فَضلِ سيرتِهِ أَضْحتْ إلَيه مُلوكُ الأَرضِ تَحْتَكِمُ[254]

عند الذّهاب للبيت الثّاني يبدو ورود الخبر مُعرّفا بـ "ال" والمبتدأ ضمير المخاطب المفرد في قوله (أَنْتَ الإِمَامُ). ليرمي من هذا العدول لمقصد يُكتشف «**بجهود المتلقي، وكلّما تعدّدت دلالاتها قوي إبلاغها، وطال أمدها [...] وحقّقت الوظيفة التّأثيريّة التّي تعتبر أساس رسالة الشّاعر**»[255] وهي تأكيد الإمامة بمولاه الخليفة "الغنيّ بالله" الّذي يؤمُّ بالنّاس في الصّلاة، وتخصيص عهد حكمه بأنّه من أفضل العهود، وأقوم السِّير، وأعدل القُضاة كونه صاحب إحسانٍ بلا مقابل ولا هِبة، وأيضا مصدر الطّريق السّوِيّ والمنهاج القويم، فهذا زاد من عظمته حتى صار كلّ من احتاج لفضلٍ في أمرٍ ما يرجع له ليقضي في حُكم ويفصل برأيٍ قابلاً التّحكيمَ لهم بكلّ عدلٍ وإنصافٍ.

سادساً: خصائص الأسلوب في النّفيّ:

ذُكر "**النّفيّ**" في الكتب النّحويّة والبلاغيّة وكلٌّ ينحو المنحى المناسب لتخصّصهم، فالنّحو يعالجونه من جهة الشّكل والإعراب، أمّا البلاغة فيُظهرونه من باب المعنى وما ينتج عنه من أغراضٍ، وعليه، هو أنْ يكون «**لسلب النّسبة على وجه مخصوص ممّا تفيده أحرف النّفيّ**»[256]، كما شرحه "**أحمد مختار عمر**" بمعنى النّكران لا الثّبوت وانتفاء الخبر وعدم تصديق صحّته[257] باعتباره يحوي «**كلمات تدلّ على عدم وقوع الحدث أو الخبر مثل (لا) و(ما) و(لم) و(ليس) (ما كان محمدٌ أبا أحدٍ من رجالكم)**»[258] فعرّف "النّفيّ" بكونه يحمل معنى سلبياًّ وقدّم نماذج على أحرفه واستشهد بقوله تعالى. وللنّفيّ حروفٌ خاصّة تنفي الفعل سواء كان ماضياًّ أو مضارعاً فـ «**أدوات النّفيّ التّي تنفي الجمل في اللّسان العربيّ ثمانٍ، هي: لا، لات، ليس، ما، إنْ، لمْ، لمّا، لنْ**»[259].

---

[254] الديوان، ص 189.

[255] محمد خان، بنية الخطاب الشعري "الإيقاع – المعنى"، محاضرات الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي"، ص177.

[256] السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: يوسف الصميلي، ص 155.

[257] ينظر، أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب نشر توزيع طباعة، ط1، (د.ب)، 2008م، مادّة (ن ف ى)، ص 2262.

[258] نفسه، مادّة (ن ف ى)، ص 2262.

[259] عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 1/ 203.

اعتمد "ابن زمرك الأندلسي" على خاصيّة متفشيّة في ديوانه وهي ميزة "النّفيّ"، فنجد صوراً عديدة له فيما يلي:

1/ النّفيّ بـ "لا":

فحرف "لا" هي لنفيّ المستقبل في قولك: لا يفعلُ[260]، فالملاحظ أنّه يدخل على الفعل المضارع من خلال إشارة "**سيبويه**" (ت180هـ) لها بقوله: «**وتكون لا نفياً لقوله يفعلُ ولمْ يقع الفعل، فتقول: لا يفعلُ**»[261]. والفرق بين "لام النّفيّ" و"لام النّهيّ" هي في الحركة الإعرابيّة إذْ في النّفيّ تبقى حركة الرّفع فهي لا تُؤثر على الشّكل، أمّا في النّهيّ فهي تحوّل الحركة إلى الجزم أيْ تُؤثّر على الشّكل.

يقول "ابن زمرك" في مدح أسس مولاه وبناياته وأسلوبه في الحكم: [الكامل]

سَتَنَالُ فِيهَا كُلَّ مَا أَمَّلْتَهُ وتَفُوزُ بِالفَخْرِ الذِي **لاَ يَنْفَدُ**[262]

يبدو هنا زيادة حرف النّفيّ في نهاية البيت الشّعريّ في قوله (لاَ يَنْفَدُ) باعتبارها ميزة شعرية وتقنية من تقنياته، فالاستراتيجية الشعرية لها غاية وحيدة هي تّغيير المعنى[...] تغيير اللغة[263]. ويرمي معنويًّا من نفيه إلى إظهار قدر مولاه والرّفع من شأنه لأنّ الفخر الطّاغي على شخصيّته لا ينفد ولا يذهب سُداً، بل يفوز به باستمرار لأنّ جيوشه والبناءات التي بناها –مولاه "الغنيّ بالله"– والانجازات التي قام بها سيجد فيها نصيبه وينال منها ما يرجو ويتمنّاه حتى نسمع بشائر الفرح من مُرّاكش.

ومن ميزة نفي "ابن زمرك" تكرار حرف النّفيّ (لا). حيث أنشد قصيدةً بالمغرب حين حضر ميلاد الرسول صلى الله عليه وسلّم مدحه فيها ومدح أهل المغرب فقال: [الطويل]

أَفِيضُوا عَلَينَا وانْظُرُونَا بِفَضْلِكُمْ لنَقْبِسَ نُورًا **لاَ يَخِيبُ ولاَ يَخْبُو**[264]

في عجزه كرّر أداة النّفيّ في قوله (لاَ يَخِيبُ ولاَ يَخْبُو). ويهدف منها ضمنيّا إلى إجلاء فضل أهل المغرب وإظهار كرمهم وشدّة إحسانهم الذّي أفاضوا به عليه حتى صار كالنّور، وأدرك أنّه لا يخيب ولا يخسر، ولا يخبو ولا ينطفئ فأكّد نفيّ الفعلين لأنّه أَلِفَ الهوى وأَنِسَ محاكاتهم.

[260] ينظر، الزمخشري، المفصل في علم العربية، تح: فخر صالح قدارة، ص 311.

[261] سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 4/ 222.

[262] الديوان، ص 302.

[263] Noël Audet, Langage Poètique: écart ou errance du sens, Revue Voix et Images, Vol، 03, N° 3, p 459.

[264] الديوان، ص 370.

2/ النّفيّ بـ "لم":

وهي حرف نفيّ وجزم تجزم الفعل المضارع، وتقلب زمنه ومعناه إلى الماضي[265]. يقول "ابن زمرك" عن نفسه لاتّصافه بصفة كتم الأسرار: [المتقارب]

وَكَيْفَ انْقِلاَبِي عَنْ شِيمَتِي وقَلْبِي بِسِرِّكَ **لَمْ يَعْلَمِ**[266]

استعمل "ابن زمرك" أداة نفيّ أخرى وهي "لم" في قوله (لَمْ يَعْلَمِ). ويرمي منها إلى مقصد معيّن فهو «**يقول شيئاً، بينما يفهم المتلقي شيئاً آخر**»[267] الذّي قد يكون الافتخار بالسّجيّة التي اتّصف بها وهي عدم إعلان الأسرار وإعلامها للغير فقلبه محافظ عليها. واستفهم مستعجباً عن تحوّله من هذه الشّمة فهذا لن يحصل.

وفي موضع آخر نراه يتحدّث أيضاً عن صفات خُلقيّة في الإنسان لكن هذه المرّة ليس عن نفسه فقال: [الكامل]

حَتَّى إِذَا جَحَدَ الذِي أَوْلَيْتَهُ **لَمْ تُبقِ** منْهُ الحادِثَاتُ و**لَمْ تَذَرْ**[268]

كُرّر في عجز البيت حرف النفيّ "لم" في قوله (لَمْ تُبقِ ــ ولَمْ تَذَرْ). ويقصد من ورائها إلى إظهار حاله المرثيّة؛ فإذا لم يعترف بولائه ويجحد في ذلك ستُصيبه الحادثات التي لن تُبقيَ عليه ولن تذر، فيظهر تأكيده للحالة من خلال تكراره أداة النّفي والجزم (لم) التّي تُعدّ «**انحرافاً يشكّل منبهات أسلوبية تلفت نظر القارئ إلى مدى التّجاوز الذي قام به الشاعر في هذا الموضع أو ذاك**»[269].

3/ النّفيّ بـ "مَا":

من أنواع هذا المظهر نجد "**ما**" وهي «**حرف نفيّ، وتدخل على الجملتيْن الاسميّة والفعليّة**»[270]، وتخصّص «**لنفيّ الحال في قولك: ما يفعلُ، وما زيد منطلقٌ أو منطلقاً على اللّغتيْن، ولنفيّ الماضي**

---

[265] ينظر، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 1/ 207. والسّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص 167.

[266] الديوان، ص 279.

[267] نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، ص140، 141.

[268] الديوان، ص 411.

[269] أحمد محمد علي، الانحراف الأسلوبي (العدول) في شعر أبي مسلم البهلاني (1860– 1920م)، مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، العدد (3– 4)، 2003م، ص55.

[270] عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 1/ 206.

المقرّب من الحال في قولك: ما فعلَ»[271]. وأشار إليها "سيبوبه" بقوله: «**وأمّا "ما" فهي نفي لقوله: هو يفعل إذا كان في حال الفعل، فتقول: ما يفعلُ»**[272]. وفي مدح الشّاعر للنبيّ صلى الله عليه وسلّم والإنشاد به قال: [البسيط]

دَنوْتَ للخَلْقِ بالألْطَافِ تَمنَحُهَا والقَلبُ في العَالم العُلْويِّ **مَا بَرِحَا**[273]

وظّف الشّاعر حرف نفيّ آخر هو "ما" في قوله (مَا بَرِحَا) في عجز البيت الشّعريّ. ورمى منه إلى تأكيد عظمة الرّسول صلّى الله عليه وسلّم من خلال ترسيخ مكانته في قلوب المسلمين؛ كونه لا يبرح نفس الخَلْقِ ويستمرّ في روحهم لأنّه اقترب إليهم بلطفٍ، ومنحهم العطف بدعوته إلى الإسلام بلينٍ لا بشدّة وعنف حتى مَلَكَ القلوب وأَلْسَنَ الفصحاء.

4/ النّفيّ بـ "لَنْ":

وهي حرف نصبٍ ونفيٍّ للفعل المضارع[274] كما أنّها تأتي لتأكيد «**ما تعطيه "لا" من نفيّ المستقبل تقول: لا أبرحُ اليومَ مكاني، فإذا وكّدتَ وشدّدتَ قلت: لنْ أبرح اليوم مكاني**»[275]. وفي قول "ابن زمرك" التّالي يشترط من صاحبه شيئًا يخصّ العهود: [الكامل]

إنْ تَشْتَبِكْ مِنَّا الأَوَاصِرُ في العُلَى فلَنَا حُقُوقٌ دُونكُمْ **لَنْ تُغْمَطَا**[276]

في العجز استعمل أداة النّفيّ "لَنْ" في قوله (لَنْ تُغْمَطَا). ليقصد منها إلى تبيين علاقته القويّة مع صاحبه؛ فلن يزول ارتباطه معه ولن تذهب حقوقهما حتى وإن تداخلت الأواصر وتشابكتْ العهود رغم ارتفاع قيمتها ودرجتها فتغتفر الأخطاء، لأنّ الحبّ أقوى.

---

[271] الزمخشري، المفضل في علم العربية، تح: فخر صالح قدارة، ص 310.

[272] سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 4/ 221.

[273] الديوان، ص 377.

[274] ينظر، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 208/1.

[275] الزمخشري، المفضل في علم العربية، تح: فخر صالح قدارة، ص 312.

[276] الديوان، ص 336.

5/ النّفيّ بـ " ليس":

أمّا "ليس" فهو فعل ناقص من أخوات "كان" ذلك أنّه «**فعل لا يتصرّف، ويدلّ على نفيّ الحال، وينفي غيره بقرينة، وهو يرفع الاسم وينصب الخبر**»[277]. ويقول الشّاعر في الافتخار بنفسه: [الخفيف]

لَيْسَ نَبْذُ الوَقَارِ مِنْ حَيْثِ ... فَاطَّرِحْ لِلعُقَازِ زِيَّ وَقَارٍ[278]

يتقدّم في عجز البيت زيادة الفعل الماضي النّاقص النّافي للمعنى "ليس" في قوله (لَيْسَ نَبْذُ الوَقَارِ). ويهدف منه لمعنى معيّن، «**وذلك أن الأمور التي يقصد المتكلم لها إفادة السّامع من كلامه**»[279] هي الافتخار بذاته والرّفع من شأنه لأنّ صفة الوقار راسخة فيه حتى صار كالزّيّ الذّي يرتديه، ولا ينبذه، فذلك ليس من عادته.

سابعاً: خصائص الأسلوب في التّكرار:

ظاهرة التّكرار من أكثر الخصائص الأسلوبيّة إشاعةً في المدوّنات وبالتّالي تكثر عليها الدّراسات سواء عند القدماء أو المحدثين أو المعاصرين لما فيها من ميزة تجذب الانتباه وتحرّك المعنى، وقد عرّفها صاحب "**أنوار الرّبيع**" بأنّها عبارة عن تكرير كلمة فأكثر باللّفظ وبالمعنى لنكتة، ونكته كثيرة منها: التّوكيد، وزيادة التوجّع والتّحسّر، والتّهويل، والتّعظيم، والتّلذّذ بذكر المكرّر، ومنها التّنويه بشأن المذكور[280]، حيث يظهر هنا أنّه قد ركّز على تكرير الكلمة والجملة أمّا الحرف فلم يُشر له بل نبّه إلى نكته وأغراضه. في حين نجد "**حسن حبنّكة الميداني**" قد تحدّث عنه في عنصر "التّوكيد اللّفظيّ" بأنّه يكون «**بإعادة اللّفظ أو إعادة مرادفه، سواء أكان اسماً، أم فعلاً، أم حرفاً، أم جملةً، أم شبه جملة**»[281]. فيبدو أنّه قد شرح التّكرار بلفظة "إعادة"، التّي تشمل اللّفظ والمرادف للاسم أو الفعل، وكذا الجملة وشبه الجملة.

---

[277] عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 205/1. وينظر، سيبويه، الكتاب، تح: عبد السلام هارون، 233/4.

[278] الديوان، ص 272.

[279] ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، بيروت، لبنان، 2004م، ص 570.

[280] ينظر، علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، 345/5 إلى 348.

[281] عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 465/1. أمّا "التّوكيد المعنوي" فيكون بسبعة ألفاظ وهي: النّفس، العين، كلا، كلتا، كلّ، جميع، عامة. ينظر، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 466/1.

وقد ذُكر تعريفًا آخر بيّن أنواع التّكرار هو: «**إعادة اللّفظ الواحد بالعدد** أو **بالنّوع** (**أو المعنى الواحد بالعدد** أو **النّوع**) **في القول مرتيْن فصاعداً. والتّكرير اسم لمحمولٍ يُشابه به شيء شيئاً في جوهره المشترك لهما**»[282]، فجعل التّكرار بإعادة اللّفظ أو المعنى مرّتين أو أكثر.

كما أشارت "**نازك الملائكة**" في كتابها "**قضايا الشّعر**" إلى أنّ أسلوب التّكرار «**يستطيع أن يُغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، وذلك إن استطاع الشّاعر أن يسيطر عليه كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلاّ فليس أيسر من أن يتحوّل هذا التّكرار نفسه بالشّعر إلى اللّفظيّة المبتذلة التّي يمكن أن يقع فيها أولئك الشّعراء الذين ينقصهم الحسّ اللّغوي والموهبة والأصالة**»[283]، فجعلت التّكرار يحمل معنىً مفيدًا وحسًّا مقصودًا إذا تمكّن المبدع من السّيطرة عليه وتوظيفه في مكانه الصّحيح، هذا يجعله في أعلى المراتب ويتّصف بالأصالة وإلاّ صار مبتذلاً لا فائدة منه، لأنّه حشو يفتقر للحسّ اللّغويّ والموهبة الخاصّة والأصالة حسب "نازك الملائكة" «**ويبدو متكلّفاً ويفقد كثيراً من أهميّته الأسلوبيّة**»[284]. وهذا ما يجعل "**محمد صلاح زكي أبو حميدة**" يقول: «**إنّ التّكرار ليس مجرّد ترديد لكلمة معيّنة، أو لعبارة ما، وإنّما هو وسيلة لغويّة تنبض بإحساس الشّاعر وعاطفته**»[285]، فالملاحظ تأكيدٌ على فكرة ربط التّكرار بالإحساس والعاطفة لا الوقوف عند حدود الشّكل والموسيقى، فالإحساس هو بالدّرجة الأولى لأنّ التّكرار «**يرتبط تعبيرياً بالحالة الشّعوريّة الملحّة على الشّاعر قبل ارتباطه بأيّ غرض آخر؛ كالموسيقى أو التّرابط البنائيّ بين أجزاء القصيدة، أو حسن المخرج أو غير ذلك**»[286].

ومن فوائد التّكرار وأعظمها «**التّقرير، وقد قيل: الكلام إذا تكرّر تقرّر**»[287]، فالتّقرير يخصّ بالدّرجة الأولى التّكرير الذّي ينتج عنه التّأكيد باعتبار أنّ «**التّكرير أبلغ من التّأكيد، لأنّه وقع في تكرار التّأسيس؛ وهو أبلغ من التّأكيد، فإنّ التّأكيد يقرّر إرادة معنى الأوّل وعدم التّجوّز**»[288].

---

282 السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، ص 476.

283 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، (د.ب)، 1967م، ص 231.

284 محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص 301.

285 نفسه، ص 301.

286 نفسه، ص 301.

287 الزّركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو فضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، (د.ط)، القاهرة، (د.ت)، 10/3.

288 نفسه، 11/3.

فالملاحظ أنّ التّكرار إن وظّف في النّص سيحقّق أغراضاً عديدة حسب المقصود منها: التّأكيد والتّشديد من أمره، والمبالغة في المدح أو في الذّم[289]، ويقوّي ناحية العواطف، كالتّعجّب، والحنين، والاستغراب[290]، كما من فوائده تعزيز النّغم وإحداث رنّةٍ لفظيّةٍ قويّةٍ، والمبالغة في الجرس[291].

وعليه، تضطلع الأهميّة الكبيرة لهذا الأسلوب في عالم النّقد والبحث لأنّه «**يسلّط الضّوء على نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو، لهذا المعنى، ذو دلالة نفسيّة قيّمة تفيد النّاقد الأدبيّ الذّي يدرس الأثر ويحلّل نفسيّة كاتبه**»[292]، فدارس المدوّنة يجد أضواءً للأفكار التّي طرقها الكاتب، ويشعر بالأحاسيس التي يسعى لها من خلال مفتاح التّكرار باعتباره خاصيّة أسلوبيّة تتكرّر في نظمه.

من أكثر الظواهر الأسلوبيّة المنتشرة في مدوّنة "ابن زمرك" خاصيّة "التّكرار"، فلا نمرّ على قصيدة شعريّة إلاّ ونلحظ ترديد حرفٍ أو لفظٍ أو عبارةٍ أو حتّى بيتٍ شّعريّ، أو تكرار كلمات متشابهةٍ من الاشتقاقِ ذاته. انطلاقاً من ذلك سنوزّع خاصيّة التّكرار في أشكالٍ عدّة تظهر فيما يلي:

1/ تكرار حرف:

وهو يكون بإعادة الحرف سواء أفقياً بشكلٍ متجاورٍ أو في بداية كلّ صدرٍ وعجزٍ، أو عمودياً وقد وصفته "نازك الملائكة" بأنّه «**نوع دقيق**»[293]. حيث تعدّدت الحروف وتنوّعت في تكرارها في ديوان "ابن زمرك" ونأخذ على سبيل التّمثيل لا الحصر تكرار حرف في الصّدر فقط، ثمّ تكرار حرف في مقدّمة كلٍّ من الصّدر والعجز:

أ. تكرار في بداية الصّدر:

يقول "ابن زمرك" في أحد ألغازه جواباً عن لغز: [السّريع]

إِنْ أَنْتَ قَدْ صَحَّفْتَهُ تُلْفِهِ: صِنْفَيْنِ [ذا] مِنْ جُمْلَةِ العَاقِلِينْ
أَوْ اسْمَ أُنْثَى نَحْلُ هَانٍ بِها مِنْ جُمْلَةِ العُشَّاقِ والـمُغْرَمِينْ

289 ينظر، ابن الأثير، المثل السّائر، تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، 04/3.
290 ينظر، عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، 59/2.
291 ينظر، نفسه، 61/2، و66.
292 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 242.
293 نفسه، ص 239.

أَوْ وَالِــدًا يُعزَى لَهُ كَاتِبٌ مِــنْ عِلْيَةِ الأَعْلاَمِ والكَــاتِبِينْ
أَوْ وَلَــدًا يُكنَى بِهِ عَالِمٌ بِـــمَشْرِقٍ مِــنْ قُدْوَةِ المقْرِئِينْ
أَوْ بَلَدًا للــكُفْرِ [ ] عَــاجَلهُ اللهُ بِـفَتْحٍ مُـــبِينْ
أَوْ جَمْعَ رَوْضٍ بَاهِرٍ حُسْنُهُ أَوْ جَمْعَ دَارِ الخُلْدِ للفَائِزِينْ
أَوْ ذَاتَ سُمٍّ نَاقِعٍ قَاتِــــلٍ يُمْسِي بِهِ الملْدُوغُ في الهالِكِينْ
أَوْ اسْمَ حَيٍّ مَعَ ثَانٍ يُرَى وَقَدْ يَكُونَانِ مِنَ المَيِّتِينْ[294]

نستجلي في هذه القصيدة النّونيّة بروز خاصيّة أسلوبيّة تكراريّة في بداية كلّ بيتٍ شعريٍّ بواسطة حرف التّخيير (أو) سبع مرّات «**بشكل واضح عند القراءة الجهريّة، ممّا يثير قرعاً متّزناً للأسماع، وجرساً موسيقيّا يحدث من خلاله اهتزاز نفسي منتظم للمتلقي، فيشعر بالارتياح نتيجة لاستمرار الوحدة التّنغيميّة**»[295]. ويرمي من خلالها إلى الإصرار على إيقاع المتلقي في متاهاتٍ عديدةٍ واختياراتٍ متنوّعةِ الإجابةِ للغزه لامتحان رجاحة عقله؛ وهذا اللّغز يقول أنّ عند تغيير الحروف أوال حركات أو ترتيب الكلمة يقع في صنفين؛ فقد يكون اسم أنثى، أو والد أو ولد أو بلد أو جمع أو ذات سمّ قاتل أو اسم حيّ، مع تحديد صفة لكلّ خيار من هذه الخيارات.

ب. تكرار في بداية الصّدر والعجز:

يقول منشداً لرثاء مولاه الجدّ وتهنئة وليّ العهد الجديد عارضاً لصفات من خلال مقابلة بين القديم والحديث: [الطويل]

وَإِنْ رُدَّ سَيفُ المُلْكِ صَوْنًا لِغِمْدِهِ **فَقَدْ** سُلَّ منْ غِمْدِ الخلافةِ مُرْهَفُ
وَإِنْ طَـوَتِ البُرْدَ اليَمَاني يَدُ البِلَى **فَــقَدْ** نُـشِرَ البُرْدُ الجدِيدُ المفَوَّفُ
وإِنْ نَضَبَ الوَادِي وجَفَّ مَعِينُــهُ **فَقَدْ** فَـاضَ بَـحرٌ بالجوَاهِرِ يَقْذِفُ
وَإِنْ صَوَّحَ الرَّوضُ الذِي يُنْبِتُ الغنَى **فَقَدْ** أنْبَتَ الرَّوْضُ الذِّي هوَ يُخْلِفُ
وَإِنْ أَقْلعَتْ سُحْبُ الحيا وتقشَّعَتْ **فَقَدْ** نَشأتْ منْها غَمائِمُ وُكَّفُ
وَإِنْ صَدَعَ الشَّمْلَ الجميعَ يدُ النَّوَى بيُوسُــفَ فَخْرِ المنْتَدِي يَتَأَلَّفُ

---

[294] الديوان، ص 93.

[295] عبد الرحمن تبرماسين، التوازنات الصوتية التوازي- البديع – التكرار، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد1، 2004م، ص127.

وَإِنْ راعَ قَلبَ الدِّينِ نَعْيُ إمــامِهِ فَـقَدْ هُـزَّ منهُ بالبِشارةِ مَعطِفُ[296]

عرض الشّاعر "ابن زمرك" في هذه القصيدة الفائيّة لأنواع من الحروف المكرّرة وهي (الواو–إنْ" صدراً، و(الفاء – قد) عجزاً في قوله (وَإِنْ – فقد)، ليحقق بها جملة الشّرط وجوابها وغالباً لا يؤثّر هذا الشكل التّكراري على البنية التّركيبية للجملة باعتباره يعدّ تكريرُ حرفٍ أو كلمةٍ والتّأكيد عليها من دون مراعاة تغيير تركيبية[297]، ومنه يُضفي التّرديد في بداية كلّ شطرٍ على البصر «**راحة العين ومتعتها نتيجة التّوزيع المنتظم والمحكم للحروف والألفاظ الذّي يُحدث تراكماً وكثافة متّزنة ومتوازنة ومتوازية فتشغل فضاء يوحي بتقنيّة هندسيّة تعكس أجواء النّص الشّعري وانفعالات الشّاعر**»[298].

ويقصد من تكراره تأكيد التّنبيه على ما فات وزال لوفاة مولاه الجدّ "الغنيّ بالله" وغروبه من جهة، وتأكيد على ما هو كائن وثابت بتولّي الخلافة ابنه "يوسف الثّاني" المكمّل من جهة أخرى، ليحقّق بذلك الغرض العام وهو رثاء مولاه السّالف وتعظيم وليّ العهد الخالف؛ حيث أشار إلى أنّ "محمدًا" قد غرب وحان وقت "يوسف" ابنه الذّي طلع ليكمل عمل والده، فإذا خبّأ سيف الملك حمايةً له فهذا الأخير سيسلّه في وجه الأعداء، وإن لفّ الكساف اليمانيّ لتلاشيه فابنه سينشره من جديد، وإن جفّ الوادي فسيُفيضه كالبحر، وإن يبس الرّوض فقد يُنبته هذا الخلف، وإذا زالت سحب المطر فالوالي الجديد سيغزر المطر بكرمه، وإن تشقّق الشّمل بسبب البعد بوفاة الخليفة فابنه "يوسف" سيجمع الأُلْفَة ويُثيرها، وإن خاف القلب لإعلان وفاته فبسماع من سيخلفه يزيد القلب فرحاً وبشارة بهذا الخبر السّار.

2/ تكرار كلمة:

يمثّل هذا النّوع من التّكرار «**أبسط أنواع التّكرار وأكثر شيوعاً عند معظم الشّعراء، إذ إنّها تعدّ خصيصة أساسيّة من خصائص البنية التّركيبيّة. ودراسة التّكرار لا تكتمل، ولا تكتسب أهميّتها**

---

296 الديوان، ص 440.

297 ينظر، هاشم محمد هاشم، مريم جلائي، دور ظاهرة التكرار في تشكيل صورة الحرب في الشعر الفارسي والعربي في الربع الأخير من القرن العشرين، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 20، 2015م، ص106.

298 عبد الرحمن تبرماسين، التوازنات الصوتية التوازي– البديع – التكرار، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص127.

النّقديّة، دون إبراز الدّور الدّلالي لكلّ بنية»[299]. ونجد شكليْن هما: تكرار المتّجاور، وتكرار المتّباعد اللّذيْن احتويا على صورٍ عديدة.

أ. **تكرار المُتجاور:**

يمكن شرح هذا المظهر الأسلوبيّ حسب " **محمد صلاح زكي أبو حميدة** " بأنّه «**تجاور كلمتيْن [أو أكثر] أفقياً على امتداد السّطر الشّعريّ، أو رأسياً على امتداد الأسطر المتعاقبة، وهذا يعني أنّ المسافة بين الكلمتيْن المتجاورتيْن تكاد تكون معدومة**»[300]، فالاتّصال بين الألفاظ موصول وهذا المظهر ذُكر في دراسة تتمثّل في "**التّكرار في القرآن الكريم**" بيّن الوجوه المتعدّدة منه: تكرار البدايات بضرب أمثلة من القرآن الكريم نحو قوله تعالى: ﴿هَيۡهَاتَ هَيۡهَاتَ لِمَا تُوعَدُونَ ٣٦﴾ [المؤمنون/36]، وتكرار أواخرها مثل قوله تعالى: ﴿كَلَّآ إِذَا دُكَّتِ ٱلۡأَرۡضُ دَكّٗا دَكّٗا ٢١﴾ [الفجر/21][301].

- **المتّجاور في الصّدر:**

نظم الشّاعر في موضوع آخر يُهنّئ بمولود: [الطويل]

هَنِيئًا هَنِيئًا والهناءُ لِجَمْعِنَا بِبدْرٍ بَدَا فِي هَالَةِ القَصْرِ طَالِعَا
هَنِيئًا هَنِيئًا لِلْسُّـرُوجِ فَإِنَّهُ يُـشَرِّفُ مِنْ آفَـاقِهِنّ المطَالِعَا
هَنِيئًا هَنِيئًا لِلْمَحارِيبِ إِنَّهُ سَيَبْدُو بِهالاَتِ المحَارِيبِ طَالِعَا
هَنِيئًا هَنِيئًا لِلْبُنُـودِ فَإِنَّـهُ سَيَعْقدُهَـا فِي مَوْرِدِ النَّصْرِ شَارِعَا
هَنِيئًا هَنِيئًا لِلْجُنُودِ فَإِنَّهُ سَيَتْبَعُهَـا لاَ زَالَ لِلْحَقِّ تَابِعَـا[302]

يبدو من خلال هذه المقطوعة ورود خاصيّة أسلوبيّة تكراريّة للفظة (هنيئاً) ولكن بشكل متجاور في بداية كلّ صدر شعريّ من أجل «**تقوية الوزن وزيادة رنّة اللّفظ بالاقتصاد في الكلمات عن طريق إعادة كلمة واحدة أو أكثر، وكأنّه يريد ألاّ تذهب عن القارئ رنّة الوزن وأثر اللّفظ تحت ثقل**

---

299 محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص 302.

300 نفسه، ص 308.

301 ينظر، يارزمان جنت كل "منكل"، التكرار في القرآن الكريم (وأسراره البلاغية) في ضوء كتابات العرب وكتابات شبه القارة الهندية (دراسة تطبيقية مقارنة)، كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية العالمية إسلام آباد (أطروحة دكتوراه)، 2011م، ص 10، 11.

302 الديوان، ص 168-169.

كلمات كثيرة متباينة»[303]. ويقصد من هذه اللّمسة العدوليّة تأكيد الفرح والسّرور المنتشر في نفسه ونفس كلّ البلاد بهذا المولود الذي سيُعلي من شأن الأندلس في يوم ما لأنّها «**موطن انبساط وارتخاء على الدوام، يرتوي من مياهه العطشان، ويجد الآوي فيه المأمن والراحة، فيه مياه وفيرة، وفيء ظليل**»[304]، وما زاد ذلك التأكيد تكراره لحرف (إنّه) و(السّين) المستقبليّة؛ حيث أكّد مراراً وتكراراً على الهناء الطيّب والرّغد السّعيد لهذا البدر الطّالع في دور القصر، وكذا تشريفه للفراش المزيّن لأجله، كما يُهنّئ المحاريب والغرفة التي سيكبر فيها ليطلع كالعلم الكبير لأنّه سيُحقّق النّصر ويهدي للطّريق العظيم. لذا نرى الشّاعر قد بعث تهانيه للجنود المحاربة لأنّهم به سيتّبعون الحقّ لتتبّع المولود الجديد له.

- **المتّجاور في العجز**:

وفي معرض مدح مولاه وذكره للشيّم التي يقرّ الحاسدون بفضلها عليه وعلى رعيّته قال: [الكامل]

وَرِثَ السَّمَاحَةَ عَنْ أَبِيهِ وَجدِّهِ **فَالأَكرَمُ ابْنُ الأَكْرَمِ ابْنِ الأكْرَمِ**[305]

ردّد "ابن زمرك" في العجز كلمات متجاورة هي (الأكرم ابْنُ الأَكْرَمِ ابْنِ الأَكْرَمِ) فهذا المظهر التّكراري «**من الأساليب العميقة التّي تفتن المتلقّي، فتجعله يغوص في بحاره، وينهل من خباياه، ويكشف أغراضه، وفضلاً عن ذلك هو ذو دلالة موسيقيّة جذّابة ونغم إيقاعي بالغ وخاصّة في الخطاب الشّعري**»[306]. قاصداً منه لتأكيد مدح مولاه الخليفة وأبيه وجدّه على حدّ سواء والتّعظيم بهم؛ فسيّده الخليفة ورث الكرم السّخيّ والجود المعطاء من أبيه وجدّه، كيف لا وهذا الأخير الأكرم ابن أبيه الأكرم وابن أبي أبيه الأكرم، فسلالته العريقة عُرفت بالسّخاء لذا انتقلت هذه الشّيمة من كابرٍ عن كابرٍ لتصل لمولاه الخليفة.

---

[303] قاسم القحطاني، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ص195.

[304] عيسى فارس، وطلال علي ديوب، الحنين في شعر الملوك والقادة والوزراء في الأندلس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ص127.

[305] الديوان، ص 485.

[306] عبد الرحمن تبرماسين، التوازنات الصوتية التوازي- البديع – التكرار، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص133.

ب. تكرار المتباعد:

برز هذا الشّكل بطريقتيْن، إحداهما في البيت الشّعريّ ذاته، وأخراهما في أبياتٍ شعريّةٍ متعاقبةٍ.

- **التّكرار المتباعد في البيت الشّعريّ الواحد:**

يقول "ابن زمرك" في قصيدة جامعة بين رثاء مولاه "الغنيّ بالله" ومدح السّلطان "يوسف الثّاني": [الطويل]

فَإنْ غابَ **بَدْرٌ** لاحَ مِنْ بَعدِهِ **بَدْرُ** ... وَإنْ غاصَ بَحْرٌ فَاضَ مِنْ مَدِّهِ بَحْرُ
وَإنْ أُغْمِدَ **السَّيفُ** الذِي نَصَرَ الهُدَى ... فَـقَدْ سُلَّ **سَيفٌ** مِنْ حَمائِلِهِ النَّصرُ
وَإنْ طَـوَتِ البُردَ اليَمَـانِي يَـدُ البِلَى ... فَـإِنَّ البُنُـودَ الخافِقَـاتِ لها نَشْرُ
وَإنْ أقلعَ **الغَيْثُ** الذي رَوَّض الرُّبا ... فقدْ صابَ **غَيْثُ** الجودِ واسترْسَلَ القَطْرُ[307]

في هذه المقطوعة الرّائيّة استعمل فيها "ابن زمرك" تكراراً لكلمات متباعدة لكن في حدود البيت الشّعري الواحد وذلك بتكرار لفظة (بَدرٌ) في البيت الأوّل ولفظة (سَيْف) في البيت الثّاني ولفظة (غَيْث) في البيت الرّابع، ليستعرض لنا شكلاً آخر من أشكال التّكرار الذّي تفنّن فيه لأنّ بواسطته يمنح «**ثقلاً معنوياً للنّص، مشحوناً بالتوالد الدلالي من خلال عرض الأفكار، وبلورة الرؤيا للتّعبير عن نظرة ما حول موضوع ما، ضمن حيّز التّأثير وتنامي حركيّته في السّياق**»[308].

ويرمي من خلاله إلى إبراز فضل مولاه السّابق بما تمّ إنجازه وإظهار قيمة مولاه الخليفة بأعماله الجديدة المتشابهة لوالده على رعيّته. لذا نراه كرّر الألفاظ نفسها ليوحي بها (للأوّل والثّاني)؛ فاستعمل لفظة (بدر) ليُبيّن أنّه إن غاب مولاه الأوّل وزال فإنّ الثّاني سيظهر بعده، وإن ذهب صاحب الجود الذّي عبّر عنه بـ (البحر) فسيُفيضه الثّاني لكثرة سخائه، وكرّر لفظة (السّيف) ليُظهر أنّه إن ارتاح السّابق من الحروب وأدخل السّيف مكانه لما حققه من نصر، فسيعود اللاّحق من جديد ويسلّه ليزيد النّصر نصراً، واستعمل أيضا لفظة (الغيث) ليزيد تقوية لمعنى الكرم؛ فبوفاة مولاه الأول زال الغيث الخيّر الذّي اعتاد على كثرة الجود، وفي زمان المولى الثّاني نزل غيثه وصبّ جوده واسترسل مطره النّافع على رعيّته.

---

307 الديوان، ص 284.

308 مثنى كاظم صادق، أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي تنظير وتطبيق على السور المكيّة، منشورات ضعاف، ط1، بيروت، 2015م، ص154.

- **التّكرار المتباعد في أبيات شعريّة متتالية:**

في معرض مدح مولاه راح يصف حاله من خلال الأيّام وما تُبديه حيث قال: [الطويل]

وَمَنْ يَسْأَلِ **الأَيَّامَ** تُخبِرْهُ أَنَّهـا بقَوْمِكَ تُزْهَى في الفَخَارِ وتَشْرُفُ

وَهَلْ تَهدِمُ **الأيَّامُ** بُنْيانَ مَفْخَرٍ تُشَيِّدُهُ آيٌ كِـرَامٌ ومُصْحَـفُ

وَلو كَانتِ **الأَيَّامُ** قَبْلُ تَنَكَّرَتْ فَبِاسْمِكِ يا بَدْرَ الهدَى تَتَعَرَّفُ[309]

يبدو في صدر هذه المقطوعة الفائيّة أنّ "ابن زمرك" قد كرّر كلمة (الأيّام) في كلّ من الأبيات الثّلاثة المتتالية باعتبار أنّ «**التّكرار يخدم النّص؛ لأنّه يذكر به عند المعاودة، فالنّص المكرّر الثّاني يحيل إلى ما قبله بصفة جديدة؛ لأنّ النّص المكرّر هو الذّي يعوّل عليه**»[310] في فهم الغرض من خلال المتلقي، والذّي قد يكون للتّأكيد على الماضي بما فيه من أحداث تُعلي وتنزل من مولاه؛ فالأيّام قد اشتملت على أحداث تُعلي من مولاه لأنّها تُبيّن صراحةً مدى سموّ قومه وشرف فخره هذا يجعله يتباهى بنفسه، كما أنّ هذه الأيّام حملت أحداثاً فيها من حاول هدم مكانة الملك وإسقاط بُنيانه الصّلب لكن لا خوف، لأنّ منزلته محفوظة سامية بسبب شهود الرّعية على أعماله والنّماذج الميدانيّة التي خلّدت العبر على مدار الأعوام. ولو حدث في أحد الأيّام وحاول أحد الأعداء تشويه صورته، فباسمه المعروف كبدر الهدى سيسطع.

ويقول راثيًّا مولاه وكلّه ألماً لذلك: [الطويل]

أَمَوْلايَ لَو كَان الفِداءُ مُسَوَّغًا فَدَيْناكَ بِالدُّنْيا جَميعًــا وَمَنْ فِيهَا

أَمَوْلايَ كَم مِنْ نِعْمةٍ لك عِندَنَا إذا نَحنُ رُمْنا حَصرَها لَسْنا نُحصِيهَا

أَمَوْلايَ خَلَّفْتَ العبيدَ إلى الأَسَى يُناجيكَ مِنْ فرطِ الشُّجُونِ مُناجيها[311]

كرّر هنا الشّاعر (أ مولايَ) في بداية كلّ صد ر شعريّ، المتكوّنة من لفظة "مولاي" مع همزة النّداء في بداية الأبيات الشّعريّة فكان «**لموقع التكرار في بداية كلّ سطر شعري أهميّة كبيرة في بثّ الحماسة، وجذب انتباه المتلقي، فذكر البنية التكرارية على هذا الشّكل ساعده على جذب المتلقي، كما أنّها ساعدت الشّاعر في استغلاله لأقصى مدى لتفريغ جميع أفكاره في هذا الشّكل [...]**

[309] الديوان، ص 441.

[310] مثنى كاظم صادق، أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي تنظير وتطبيق على السور المكيّة، ص154.

[311] الديوان، ص 511.

ويعطي بعدًا جماليّا للقراءة البصريّة للنّص»[312]. ويرمي من خلالها إلى تهويل الفاجعة والنّدبة عليه باعتبار أنّ الرّثاء هو «**فنّ أدبيّ يُعبّر عن الألم والتّوجع والتّأسّف، وهو باصطلاح أهل اللّغة بكاء الميّت، وتعداد حسناته، وتمجيد صفاته ومناقبه بالشّعر والنثر**»[313]، وما زاد جمالاً وروعة تكرار النّداء الذّي عكس حالته النّفسيّة؛ فمن شدّة حزنه تمنّى فداءه بنفسه، بل الدّنيا كلّها، لو كانت التّضحيّة هي السّبب، لأنّ نِعمه لا تُحصى على رعيّته، فلو حاول عدّها لما حصرها، حتى العبيد الذّين تركهم مولاه راحوا يُناجونه لشدّة حزنهم لفقده.

3/ تكرار جملة:

دُرِس هذا النّوع عند العديد من الدّارسين مثلما حصل في شعر "محمود درويش" أين شُرِح بأنّه «**من أشكال التّكرار البارزة [...]، ويأتي غالباً في سبيل الإلحاح على معنى معيّن أو تأكيد فكرة محدّدة، تعدّ بمثابة مفتاح النّص الشّعريّ**»[314]، فإعادة جملٍ معيّنة تُؤثّر على الدلالة وتؤكّد عليها. وقد صنّف هنا النّوع إلى مستويين اثنين هما: **تكرار الجملة المبتورة، وتكرار الجملة التّامة**[315]. وقد بيّنت "**نازك الملائكة**" أنّ تكرار الكلمة والجملة والتّأكيد عليهما يدخل في صنف "**التّكرار البياني**"[316].

أ. التّكرار في القصيدة ذاتها:

يُمكن توضيح هذه الفكرة بتكرار جملٍ بشكلٍ متتالٍ أو بصورةٍ متباعدةٍ في القصيدة نفسها، ونضرب مثالاً في تكرار آية بعد آية مباشرة في قوله تعالى:﴿ فَإِنَّ مَعَ ٱلۡعُسۡرِ يُسۡرًا ۝٥ إِنَّ مَعَ ٱلۡعُسۡرِ يُسۡرًا ۝٦ ﴾[الشّرح/5، 6][317]. ومثالاً آخر بتكرارٍ متباعدٍ وفي السورة ذاتها نحو قوله تعالى: ﴿فَبِأَيِّ ءَالَآءِ

312 هاشم محمد هاشم، مريم جلائي، دور ظاهرة التكرار في تشكيل صورة الحرب في الشعر الفارسي والعربي في الربع الأخير من القرن العشرين، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ص103.

313 ناظم رشيد، الأدب العربي في العصر العباسي، دار الكتب للطّباعة والنشر، (د.ط)، الموصل، العراق، 1989م، ص34.

314 محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص 314.

315 ينظر، نفسه، ص 314.

316 ينظر، نازك الملائكة، دلالة التكرار في الشّعر، مجلة الآداب، العدد 10، أكتوبر 1957م، ص 89. وينظر، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 246.

317 ينظر، يارزمان جنت كل "منكل"، التكرار في القرآن الكريم (وأسراره البلاغية) في ضوء كتابات العرب وكتابات شبه القارة الهندية (دراسة تطبيقية مقارنة) (أطروحة دكتوراه)، ص 11.

رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ﴿١٣﴾ [الرّحمن/13] التّي جرت على طول هذه السورة إحدى وثلاثين مرّة، ويُطلق على هذا الصّنف "بالمفصول"[318].

- **التّكرار في بداية الصّدر:**

يقول الشّاعر مفتخراً بمولاه يشرح صفاته أثناء تعامله مع العافين والظّالمين: [الطويل]

أَلَسْتَ الذِي تَرْجُوُ العُفَاةُ نَوَالَهُ فَتُخْجِلَ جَدْوَاهُ السَّحاب الغَوادِيَا

أَلَسْتَ الذِي تَخْشى البُغَاةُ صِيالَهُ فَتُوجِــلَ عَلْياهُ الصِّعَابِ العَوَادِيَا[319]

هذا الشّكل من التّكرار كان في بداية الصّدر بـ (ألست الذّي)، وهذه الجملة تجسّد المستوى الأوّل حسب تصنيف "**محمود درويش**" وهو "تكرار الجملة المبتورة" المتمثّل في «**أنْ يُكرّر الشّاعر "عبارة" معيّنة لا تكتفي بذاتها، ولا تؤدّي فائدتها الدّلاليّة إلاّ مع اكتمال عناصر الجملة النّحويّة أو الشّعريّة، فيتكرّر ذلك الجزء مع الجملة بذاتها مع تغيير بقيّة العناصر المكوّنة لها**»[320]، ليحقق غرضٌ معنويٌّ يتجلّى في تأكيد الاستفهام التّعجبي لصفات مولاه بُغية تحقيق العظمة له؛ حيث بيّن أنّه هو الذّي يتوسّله أصحاب الهفوات والأخطاء ويرضون عفوه ونيل العطاء الكثير، فيُقابلهم مولاه بالعطيّة السّائلة كالسّحابة التي تنشأ فتمطر صباحاً، كما أنّه هو الذّي يهاب الظالمون منافسته لأنّه يُخيفهم ويُواجههم بعلوٍ ثمّ ينزل بهم أشدّ الانزال وأصعب الانحطاط.

- **التّكرار في بداية الصّدر والعجز:**

ومن أشكال تكرارِ البدايةِ نجده في مقدّمة كلٍّ من الصّدر والعجز، وذلك في قوله يصف المشاعر: [الكامل]

فَعَلَى المشَاعِرِ دَمْعُهَا مُتَسَيِّلٌ **وعَلَى المشَاعِرِ دَمْعُهُمْ** مُتَحَدِّرُ[321]

يُبيّن البيت الشّعريّ الخاصيّة الأسلوبيّة التّكراريّة في مقدّمة الصّدر والعجز لشّبه الجملة جار والمجرور (على المشاعر دمعه) بأركانه الخبر والمبتدأ وهنا يظهر المستوى الثّاني لتصنيف "**محمود درويش**"

318 ينظر، يارزمان جنت كل "منكل"، التكرار في القرآن الكريم (وأسراره البلاغية) في ضوء كتابات العرب وكتابات شبه القارة الهندية (دراسة تطبيقية مقارنة) (أطروحة دكتوراه)، ص 11.

319 الديوان، ص 521.

320 محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص 314.

321 الديوان، ص 47.

وهو "تكرار الجملة التّامة" «**بكلّ عناصرها في مواضع بعينها من النّص، وغالباً ما تقوم بوظيفة نسقيّة إلى جانب وظيفتها الدّلاليّة**»[322] وهذا ما نلحظه في تكرارات الجملة الموالية. ويقصد منه الشّاعر لتأكيد التّحسّر الطّاغي على المشاعر والتّفجّع المتفجّر في الدّموع حتى صارت هذه الأخيرة بفضل الأحاسيس الحزينة والعواطف القويّة، سيْلاً جارفاً منحدراً من علوّ الجفن إلى أسفل الخدّ.

ب. التّكرار في القصائد المتباعدة:

يتمثّل هذا المظهر في أن تكرّر جملٍ ليست من القصيدة ذاتها بل متناثرة هنا وهناك على طول الدّيوان الشّعريّ. وإذا جئنا للقرآن الكريم سنجد آيات مكرّرة ليست من السّورة عينها مثل تكرار قوله تعالى: ﴿ وَيَقُولُونَ مَتَىٰ هَٰذَا ٱلْوَعْدُ إِن كُنتُمْ صَٰدِقِينَ ﴿٤٨﴾ ﴾ 6 مرات : في "سورة يونس" (48) و "سورة الأنبياء" (38) و " سورة النمل " (71) و "سورة سبأ" (29) و "سورة يس" (48) و"سورة الملك" (25)[323].

- **تكرار الصّدر:**

يقول "ابن زمرك" في المدح: [الكامل]

يَا خَيْرَ مَنْ مَلَكَ المُلُوكَ بِجُودِهِ   وبِفَضْلِهِ قَد أَشْبَهَ الأَمْلاَكَا[324]

وفي شكر من أهداه طبقاً من حبّ الملوك: [المجزوء الكامل]

يَا خَيْرَ مَنْ مَلَكَ المُلُوكْ   أَهْدَيْتَنِي حَبَّ المُلُوكْ[325]

يبدو من خلال البيتين الشّعريين ورود تكرار في الصّدر في قصيدتين مختلفتين في قوله (يَا خَيْرَ مَنْ مَلَكَ المُلُوك). ليسعى لمقصد معنوي مرتبط «**بالمتلقي؛ من حيث أنّ المرسل يردّده له لغرض دلالي، غايته التّأثير والإفهام، وتوضيح السّابق أو تثبيته**»[326]، وأيضاً يرمي منه إلى التّأكيد على فضل ملكه ومولاه في بداية كلّ القصيدتين؛ ففضله الأوّل هو الجود الخيّر عليه وعلى غيره فيستحقّ أن يكون صاحب الأمر والسّلطة على الأمّة الإسلاميّة. وفضله الثّاني تخصيص الملك بصفة العطاء وتقديم الهدايا

---

322 محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص 316.

323 التكرار في القرآن الكريم أنواعه وفوائده، المشرف العام: محمد صالح المنجد، الإسلام سؤال وجواب، 2007/02/02م.
https://islamqa.info/ar/82856

324 الديوان، ص 448.

325 الديوان، ص 449.

326 مثنى كاظم صادق، أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي تنظير وتطبيق على السور المكيّة، ص154.

مثل إهداء فاكهة "حبّ الملوك" "لابن وزمرك"، فلدهشة هذا الأخير جعلها ثمينة ووصفها بالياقوت المنظّم والمصطفّ على نحو قوله: [مجزوء الكامل]

فَكَأَنَّمَا يَا قُوتُهَا قَدْ نُظِّمَتْ نَظْمَ السُّلُوكْ[327]

- **تكرار العجز**:

في غرض الشّكر على الهدايا قال: [الطويل]

طَعَامُك مِنْ دَارِ النَّعِيمِ بَعَثْتَهُ **فَشرَّفْتَنِي من حَيثُ أَدْرِي وَلاَ أَدْرِي**[328]

وعند ذكر حاله مع مولاه وموضعه معه في الرّتبة قال: [الطويل]

وَبَوَّأْتَنِي مِنْ ذِروَةِ العِزِّ مُعْتَلى **وَشرَّفْتَنِي مِنْ حَيْثُ أَدْرِي ولاَ أَدْرِي**[329]

الظّاهر في هذين البيتين الشّعريين ورود العجز نفسه في قوله (شرَّفْتَنِي منْ حَيثُ أَدْرِي وَلاَ أَدْرِي) فبتكراره هذا «**كأنّه أعجبه ذلك الشّطر فأراد أن يتلذّذ بإعادته**»[330]، والتّأكيد على شساعة فضل مولاه لدرجة أنّه يدري أحياناً ولا يدري؛ لنعيم داره من طعامٍ بعثه فرفع من مجده تارة، وإنزاله أعلى مرتبة والسّمو به في ذروة العزّ المرتفع التّي شرّفه بها تارة أخرى.

- **تكرار الصّدر وبعض العجز**:

يقول مادحاً مولاه بالعودة لجدوده: [الكامل]

يَا ابْنَ الإمَامِ ابْنِ الإمَامِ ابْنِ الإمَامِ **ابْنِ الإمَامِ** وفَضْلُهَا لَمْ يُحْتَبِ[331]

وفي معرض الفخر بالملوك وجهادها قال: [الكامل]

يَا ابْنَ الإمَامِ ابْنِ الإمَامِ ابْنِ الإمَا **م ابْنِ الإمَامِ** وقَدْرُهَا لا يُجْهَلُ[332]

---

[327] الديوان، ص 449.

[328] الديوان، ص 420.

[329] الديوان، ص 425.

[330] عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، 69/2.

[331] الديوان، ص 166.

[332] الديوان، ص 465. كما نجد "ابن زمرك" يكرّر ألفاظا معيّنة في بداية أبيات شعريّة لقصائد متباعدة نحو: (بُشرى)، ص185، 197، 462. و(هنيئا) ص 198. في واحدة مقطوعة أخرى قصيدة.

اللاّفت للانتباه تكرار الصّدر بكامله وبعضاً من العجز، حيث كرّر لفظة (ابن الإمام) أربع مرّات في قوله (يَا ابْنَ الإمَامِ ابْنِ الإمَامِ ابْنِ الإمَامِ ابْنِ الإمَامِ). ويرمي من خلالها إلى التّأكيد على عظمة الملك وسلالته والافتخار بالحاكم وآبائه الملوك الأربعة كيف لا وأنّ «**الشّيء الذّي يتواتر ينهض على تعظيم شأنه؛ لذا عدّ التّكرار ظاهرة بيانيّة تؤدي إلى إعطاء أهميّة معيّنة للنّص المكرّر، من خلال التّتابع الشّكلي والمضموني**»[333]؛ لذا نراه عاد في البيت الشّعري يُلمّح وما زاد ذلك تكرار صفتهم (ابن الإمام) لأنّهم اشتهروا بإمامتهم للنّاس وعُرِفوا بتقوى الله، والهداية لنور الإسلام، والحجّ لبيت الله؛ ففي البيت الشّعريّ الأوّل نراه يُلمّح للملك وآبائه الملوك الأربعة وهم: (الغنيّ بالله محمد، بن يوسف، بن إسماعيل، بن نصر) أصحاب الفضل ذي المعين الذّي لا ينضب ولا يهدأ.

أمّا البيت الثّاني فتسلسله للفظة "ابن الإمام" أربع مرّات تؤكّد على أنّها سلالة "الغنيّ بالله" أي الملك نفسه؛ حيث استمرّ الشّاعر في مدحهم والتّعظيم بهم وإحصاء مآثرهم لأنّ قدرهم العائم على الرّعيّة لا يُنكر لدرجة أنّ ألفاظه تفنى وفضائلهم تزيد حتّى يعجز الشّاعر عن التّعبير، وهذا ما أكّده في قوله: [الكامل]

مَاذَا يُحَبِّرُ شاعِرٌ في مَدْحِهِمْ وبِفَضْلِهِمْ أَثْنَى الكِتَابُ المُنْزَلُ[334]

4/ تكرار الصّيغة الكتابيّة:

هذا الشّكل سمّاه "**كمال أبو ديب**" بـ "**التّكرار النّسقي**"[335] الذّي قسّمه إلى مستويين هما: مستوى اللّفظة الواحدة، ومستوى الجملة. وهذا ما سنفصّله في التّالي:

أ. على مستوى اللّفظة الواحدة صدراً وعجزاً:

يتمثّل المستوى الأوّل في «**التّكرار النّسقي في البنية الصّرفيّة للكلمة فيكرّر ألفاظاً مختلفة لكنّها متماثلة صرفياً**»[336] أي ألفاظاً عديدة تتكرّر من ناحية الصّيغة الصّرفيّة والتّشكيل الوزني والقالب البنائيّ، نحو: سائد، عائد، ماجد. حيث قال الشّاعر للسّلطان "أبي الحجاج": [الوافر]

---

[333] مثنى كاظم صادق، أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي تنظير وتطبيق على السور المكيّة، ص154.

[334] الديوان، ص 465.

[335] كمال أبو ديب، الأنساق والبنية، فصول مجلة النقد الأدبي، العدد 4، المجلد الأوّل، 1981م، ص 89.

[336] محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص 321.

تَغمَّدْنِي بِفَضْلِكَ واغْتَفِرْها ذُنُوبًا في **الفَعَالِ** وفي **المقَالِ**[337]

ويقول في مدح الرسول صلى الله عليه وسلّم: [الكامل]

المصْطَفَى والمرْتَضَى والمجْتَبَى **والمنْتَقَى** مِنْ عُنْصُرِ العَلْيَاءِ[338]

رود شكل خاص من أشكال التّكرار في هذين البيتين الشّعريين لكن من ناحية الصيغة الكتابيّة ليحقّق جرساً موسيقيًّا يقع على الأذن. ففي البيت الأوّل تظهر في (الفَعَالِ- المقَالِ) وقصد منها تأكيد خُلُق سلطانه النّبيل الذّي عفا عن الجرم وسامح الإثم بشتّى أنواعه سواء كانت الفعليّة أو القوليّة حتى زاد فضله، وملأ المذنبين أملاً.

أمّا البيت الثّاني فيظهر في (المصْطَفَى – المرْتَضَى – المجْتَبَى - المنْتَقَى) الذّي «**يزيّن المعنى ويمنحه طاقة موسيقيّة إضافيّة بما حمله من بُعد نغمي للقصيدة، وإغناء للتّعبير المراد توصيله بالقيم الموسيقيّة**»[339]. ليرمي منها إلى التّصريح علناً وبقوّة عن قيمة الرّسول صلى الله عليه وسلّم عند الله تعالى؛ حيث نراه ذكر جملة من المرادفات بصيغة واحدة لزيادة تأكيد عظمته لأنّه المختار اصطفاه الله لنفسه وانتقاه للمسلمين، فهو صاحب شرفٍ عالٍ وطبقةٍ مرموقةٍ في نفوس تابعيه وعقولهم.

ب. على مستوى الجملة صدراً:

أمّا المستوى الثّاني فيكون في «**الكلمات التّي تستبدل ويبقى النّمط التّركيبيّ قائماً ويكتسب هذا النّمط من التّكرار أهميّته من أنّه تتولّد عنه مقاطع موسيقيّة متناغمة ومتساوية تطرب له أذن المتلقي**»[340]، وذكر عنه "**كمال أبو ديب**" «**تشكّل الأنساق من خلال عنصر التّكرار المنتظم لبنى تركيبيّة كاملة**»[341]، وبهذا يكون التّكرار في الصّيغة الكتابيّة لا في الألفاظ لأنّ هذه الأخيرة تتغيّر ويبقى الشّكل التّركيبيّ والقالب البنائيّ هما القائمان.

---

337 الديوان، ص 474.

338 الديوان، ص 363.

339 قاسم القحطاني، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ص195.

340 محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص 320.

341 كمال أبو ديب، الأنساق والبنية، فصول مجلة النقد الأدبي، ص 89.

وصف "ابن زمرك" في بيتيه الشّعريين المواليين "السّيف" لكن أضفى عليه مظاهر طبيعيّة زادت من قيمته فيقول: [الكامل]

وَمِنَ السّيُوفِ جَدَاوِلٌ مَصْقُولَةٌ وَمِنَ القَنَا دَوْحٌ بِهِ يَتَهَدَّلُ

وَمِنَ البُرُوقِ صَوَارِمٌ مَسْلُولَـةٌ وَمِنَ النّجُومِ أَسِنَّةٌ لا تَنْصِلُ[342]

الشّاعر "ابن زمرك" كرّر الصيغة الكتابيّة على وزن واحد في صدريْ البيتين الشّعريين في قوله (وَمِنَ السّيُوفِ جَدَاوِلٌ مَصْقُولَةٌ) و(وَمِنَ البُرُوقِ صَوَارِمٌ مَسْلُولَةٌ)، محقّقاً وتراً نغميًّا متجانساً عند سماعهما أو قراءتهما. ويقصد من ذلك معنويًّا التّنبيه لهوْل السّيوف المحاربة وذلك بتبيين صفاتها التي عبّر عنها مجازيًّا بصورٍ طبيعيّةٍ؛ فهي متّصفة بلمعانها السّاري على طولها كأنّها جدول نهريّ لامع وتشتدّ حمرتها في المواقف العظيمة، فبهذا الوصف «**يغدو الفنّ أجمل من الحقيقة، ويصير الخيال أحلى من الواقع**»[343]، وأكّد على ذلك بتكرار المعنى دون اللّفظ وبصيغة كتابيّة واحدة في البيت الشّعريّ الثّاني؛ فهذه السّيوف قاطعةٌ صارمةٌ ذات ضوءٍ بارقٍ حين تُسلّ من غمدها حتّى ترى آخر سنانها الحادّ القويّ يسطع كالنّجمة العالية.

ج. على مستوى الجملة صدراً وعجزاً:

قال الشّاعر مُتمنيًّا لقاء الشّباب والوصال: [الخفيف]

يَا رِيَاضَ الشَّبَابِ هَلْ مِنْ نَسِيمِ؟ يَا زَمَانَ الوِصَالِ هَلْ مِنْ مُعِيدِ؟[344]

البيّن في بيته الشّعريّ ورود تكرارٍ ذي صيغة كتابيّة واحدة صدراً وعجزاً في قوله (يَا رِيَاضَ الشَّبَابِ هَلْ مِنْ نَسِيمِ) و(يَا زَمَانَ الوِصَالِ هَلْ مِنْ مُعِيدِ)، لينبع منهما إيقاعٌ نغميٌّ تطرب له الأذن. ويرمي لتوكيد أمانيه المستحيلة وأحلامه الماضية بالعودة لريعان شبابه وطلبه منه أن ينفحه بنسيمٍ ينعشه ويقوّيه، ويرجو من لحظة الوصال أن ترجع لتداويه «**فما بعد الشباب "زمن النّضارة والنشاط" إلا كبرة وهرم**

[342] الديوان، ص 281.

[343] قاسم القحطاني، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ص77.

[344] الديوان، ص 271.

وحمام»[345]، ليستيقظ فيجد أيّام الصّبا قد ولّت واندثرت وحلّت رحال شَّيْبَتِه «**حديثة العهد التي أصبحت تتلألأ كضوء السّراج والحجر البرّاق المعدني ذي اللّون الأبيض»**[346].

5/ تكرار الكلمات المتشابهة (المشتقات):

يوجد صنف آخر من أشكال التّكرار ويعدُّ ميزة أسلوبيّة كتابيّة إبداعيّة وهو "**تكرار الكلمات المتشابهة**" أو "**التّكرار الاشتقاقيّ**" حيث «**يعتمد هذا التّكرار على جذر ما تكرّر من الألفاظ، أي أنّنا قد نجد مفردتيْن مُشتقّتيْن من الجذر اللّغويّ نفسه، والتّي لا تختلف إلاّ في بنيتها الصّرفيّة بالقياس إلى بعضها»**[347] لأنّ المشتقّ الذّي ينتمي إلى أصل اشتقاقي من خصائصه أنّه «**يجمع بينه وبين عدد من الألفاظ يشترك معه في حروفه الأصليّة ويقترب نوع الاقتراب من معناه، ولكنّه يختلف معه في الصّيغة الصّرفيّة [...] ولكلمة "قائم" علاقة اشتقاقيّة بألفاظ مثل: قام، يقوم، قم، قوّام، أقوم»**[348]، فحيثما وجدنا مجموعة من الألفاظ لها الجذر اللّغوي ذاته مكرّرة خلف بعضها تراها تجذب الذّهن من خلال قراءة الدّارس لها، فمن فوائد هذا النّوع من التّكرار على المتلقّي «**أن تتولّى مفردات لها جذر واحد حتّى يكون هذا الإجراء أكثر قدرة على لفت انتباه المتلقي إلى ذلك، كما أنّ هذا اللّون من التّكرار يعمل على تركيز الدّلالة في ذهن القارئ»**[349] وإثارته ودعوته لإطالة النّظر فيه[350].

---

[345] عيسى فارس، وطلال علي ديوب، الحنين في شعر الملوك والقادة والوزراء في الأندلس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ص132.

[346] مريم أقرين، العدول ومقاصده في ديوان ابن خفاجة الأندلسي، ص133.

[347] عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية) (رسالة ماجستير)، ص 99.

[348] تمّام حسّان، الخلاصة النّحويّة، ص 41.

[349] عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية) (رسالة ماجستير)، ص 99.

[350] ينظر، نفسه، ص 100.

ومن صور التّكرار ورود كلمات متشابهة مُكرّرة أو مشتّقة في ديوان "ابن زمرك الأندلسي" حيث نلحظ وجود:

أ. تكرار المشتّق المتجاور صدراً:

راح "ابن زمرك" يذكُر قدرة الله تعالى في خلقه للكون والإنسان، وتسبيح الألسن له إلى أن قال: [البسيط]

وَأَرْسَلَ الرُّسْلَ إِرْشَادًا وتَبْصِرَةً   كَيْ يَسْتَبِينَ الرُّشْدِ للأُمَمِ[351]

يُجلي لنا الشّاعر تكراراً اشتقاقيّا في بداية الصّدر (أَرْسَلَ – الرُّسْلَ) التي تُبرز مقدرته «**على الاتيان بكلماته، التي يُجانسها فيشتق بسهولة ويُسر ما شاء من جناسات تخدم المعنى والموسيقى معاً**»[352]، ويقصد منه التّأكيد على قدرة الله سبحانه وتعالى ومعجزاته على خلقه؛ لأنّه بعث الرّسل إرشاداً والأنبياء موعظةً لتوجيه الأمم البشريّة، ودعوتهم للتّأمّل، والتدبّر حتّى يُدركون سبيل الرّشد ويستبينون طريق الصّواب.

وقال الشّاعر في الصّداقة: [الطويل]

أَخِي **وصَديقُ الصِّدقِ** –قُدِّس ذِكْرُهُ–   وجازَهُ عَن مَحضِ المَوَدَّةِ جازِيهَا[353]

في صدر البيت الشّعريّ يظهر تكرار المشتقّات في (صَديقُ الصِّدقِ) فهذا النّوع يكون «**بإعادة اللّفظ الواحد بنوع المادّة فقط في القوليْن ببناءيْن مختلفي الصورة مرتين فصاعداً. وبالجملة فهو لفظ يُشتق من لفظ**»[354]، ويقصد منها توضيح قوّة العلاقة بين شيمة الصّدق وصديقه حتى أصبح هذا الأخير صاحب قداسة بمجرّد ذكره لشدّة اتّصافه بهذه الخاصيّة، فيُجازى خير جزاءٍ ويُكافئ بخالص محبّة مُتعامليه.

351 الديوان، ص 269.

352 قاسم القحطاني، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ص197.

353 الديوان، ص 294.

354 السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، ص499.

ب. تكرار المشتق المتجاور عجزاً:

استمرّ الشّاعر في وصفه على ما رُسم في طيقان الأبواب في المباني إلى غاية قوله: [مخلّع البسيط]

قَدْ زَانَ قَصْرِي سَعْدٌ بِسَعْـدِهِ المُتَوَالِي

فَـدَامَ يَعْمُرُ رَبْعِـي فِي ظِلِّ **مَوْلَى المَوَالِي**[355]

يظهر في عجز البيت الثّاني ورود تكرار مشتق في (مَوْلَى – المَوَالِي) وهنا لا يراد به «**تزويق وتنسيق فحسب، وإنّما يستخدم أيضاً لإثراء القصيدة بالنّغم النّاشئ من تجاور الحروف وتردّد الأصوات**»[356]، قاصداً منه إلى معاني باطنيّة تتجلّى في الافتخار بمن هو في كنف مولاه واستمرار السّعد في داره وإعمار ربعه.

وفي الفكرة ذاتها قال مادحاً: [مجزوء الرّمل]

بِإِمَـــامٍ غَالــــبِيٍّ سَـــاحِبٍ ذَيْلَ الفَخَارِ

حَسَدَتْ يَوْمَ المعَالِي تَـــاجَهُ **دُرُّ الدَّرَارِي**[357]

يتجلّى في العجز تكرار متجاور لمشتقات كلمتيْ (دُرُّ – الدَّرَارِي) فالاتّفاق في «**المادّة وهي حروف الكلمة دون البناء، ورجعا إلى أصل واحدٍ، فكان له من الحلاوة وحسن الموقع وارتياح النّفس نحوه والاهتزاز له**»[358]، ويرمي بها إلى تأكيد قيمة تاج مولاه، والإعلاء بمكانته، والتّمجيد به حتى تعالى الحسّاد عليه لأنّه إمامٌ صاحب فخرٍ وانتصاراتٍ جليلةٍ، فمن عادة العرب «**في خطاباتها إذا أبهمت بشيء إرادة لتحقيقه وقرب وقوعه، أو قصدت الدّعاء عليه، كرّرته توكيداً**»[359].

[355] الديوان، ص 474.

[356] فوزي عيسى، الشّعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص250.

[357] الديوان، ص 276.

[358] السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، ص502.

[359] الزّركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو فضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، 9/3.

ج. تكرار المشتق المتباعد:

ففي معرض الفخر بأعمال مولاه ومنجزاته خدمةً للإسلام والدّولة الأندلسيّة قال: [الطويل]

وَسِرْتَ وقَدْ **خَلَّفْتَ** خَيْرَ **خَلِيفَةٍ** لَكَ الفَخْرُ مِنْهُ والثَّناءُ **المخَلَّفُ**

أَيُوسُفُ قَدْ **أرْضَيْتَهُ** أَجْمَلَ **الرِّضَا** وكـانَ بِما **تَرْضَى** وتَخْتَارُ يَكلَفُ[360]

في قوله يبدو أنّه قد كرّر مشتقات لكن متباعدة بين الصّدر والعجز في قوله (خَلَّفْتَ- خَلِيفَةٍ- المخَلَّفُ) و(أرْضَيْتَهُ – الرِّضَا – تَرْضَى) فالتّكرار هنا «**غير عادي، فليس من المألوف أن ترد عليك ثلاث كلمات من أصل واحد في مقدار بيت من الكلام [...] إنّ لهذه الكلمة في هذا الموضع قيمة تعبيريّة، أي أنّها سمة أسلوبيّة**»[361]. ويقصد به التّغنّي بأعمال مولاه السّابق "الغنيّ بالله" لأنّه صاحب خلافة عمّرت بغنائها، ونشر الإسلام، وهدّم الكفر فله الفخر كلّه، كما أنّه ترك بعده خير خليفة وهو ابنه "يوسف الثّاني" هذا من جهة البيت الأوّل. أمّا من جهة البيت الثّاني فيقصد من تكراره الثّناء على خليفته الابن "يوسف الثّاني" لأنّه سيواصل طريق والده، ويحقّق له الرّضا واطمئنان النّفس، ويسعى لترسيخ دعائم أرادها والده واختارها بكلّ فرحٍ وأناةٍ.

وقال شاكراً لمن ألبسه كُسوة: [الكامل]

يَا **مُلْبِسِي** حُلَلَ الرِّضَا **أَلْبَسْتَنِي** أَثْوَابَ عِزٍّ تَبْلُغُ التَّأْمِيلاَ[362]

كرّر هنا اللّفظة ومشتقّها في (مُلْبِسِي – أَلْبَسْتَنِي) الذّي عمد فيه الشّاعر إلى «**تقوية الوزن، وزيادة رنّة اللّفظ، بالاقتصاد في الكلمات، عن طريق إعادة كلمة واحدة أو أكثر منها، وكأنّه يزيغ [يريد] ألاّ تذهب عنك رنّة الوزن وجلجلة اللّفظ تحت ثقل كلمات كثيرة متباينة إذا هو لم يعمد إلى التّرديد والإعادة؟**»[363]، ويقصد منه معانٍ ضمنيّة تتجلّى في تأكيد شكره لصاحبه الذّي احتواه في كنفه، وملأه استحساناً وأحاط به العزّ، ورفعه للمجد كأنّه ألبسه كساء الفخر والشّرف.

---

360 الديوان، ص 442.

361 شكري محمد عياد، اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ص87.

362 الديوان، ص 265.

363 عبد الله الطيّب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، 71/2.

❖ **الخلاصة في الخصائص الأسلوبيّة التّركيبيّة تكمن في:**

تفرّد الشّاعر "ابن زمرك الأندلسي" بخاصيّة التّرتيب (التّقديم والتّأخير) والنّقصان اللّذيْن طغتا على شعره وأشبع بهما قصائده، لاسيما تقديم جملة جواب الشّرط الذّي تمركز في البيت الشّعري كلّه، حيث تخلخل الترتيب بين الصدر والعجز، وكذا نقصان حرف "رُبَّ" الذّي تكرّر وترك مكانه "واو رُبَّ" كونه يُعجّل دائماً للإخبار.

أمّا العطف فقد برز بمظاهر كثيرة في قصائده وبحروفه المختلفة، فنعثر على (الواو) المستحوذة على أبياته سواء وحدها أو مع حرف النّفي (اللاّم)، وغيرها من أداوت العطف التّي تعمل على ربط أفكاره لتحقيق دلالته الخاصّة ونقل مقاصده.

كما تُعدّ أساليب الإنشاء من بين الخصائص التّركيبيّة ذات مكانة في المدوّنة إذ نعثر على ألوان منها نحو: الاستفهام، والأمر، والنداء، والقسم التّي ساهمت في إيصال مضمون رسالته وتحقيق غرضه المراد. وفي أثناء ذلك ظهر في الديوان خاصيّة "الحصر والقصر" بثلاثة أشكالٍ: أوّلاً بالنّفي والاستثناء، وثانيّا الحصر والقصر بأداة (إنّما)، وثالثاً الحصر والقصر بتعريف الخبر بـ (ال) لتدعيم نصّه أكثر وتأكيد محتوى الفكرة وتخصيصها بالإثبات أو بالنّفي من خلال خاصيّة أخرى هي "النّفي" بحروفه المتعدّدة.

وأهمّ ميزة تظهر بقوّة في المدوّنة نجد "التكرار"، حيث نلحظ ترديد حرف أو لفظ أو عبارة وبصور مختلفة، وأيضاً نجد تكرار الصيغة الكتابيّة، إضافة لتكرار الكلمات المتشابهة (المشتقّات) التّي لعبت دوراً في إخراج إبداعه وتأكيد معانيه وألفاظه، ثمّ لفت انتباه القارئ لشدّ ذهنه وإدراك روعة ترديده.

الفَصْلُ الرّابع

خَصائِص الأسلوب المعنويّة في دِيوَان "ابن زُمرك الأندلسي"

بعد المرور في الفصول السّابقة على الجوانب الشّكليّة المتمثّلة في الإيقاع والصّرف والتّركيب بجوانبها المختلفة، نحطّ الرّحال الآن على المناحي المعنويّة المستخدَمة في النّص الإبداعي والتّي بواسطتها تُستظهر المقاصد والمدلولات، لتكون بها التّتمّة البّحثيّة.

فكرة المعنى موجودة منذ القدم في الدّراسات العربيّة وتناوله الباحثون بشكلٍ معمّقٍ سواء بالتّلميح أم بالتّصريح أم بالتّعميمِ أم بالتّخصيصِ أثناء التّطرّق لهذا الباب ذلك أنّ «**أوضح دلالات المصطلح وأكثرها استخداماً في الكتابات القديمة، هي الدّلالة التّي تقرن "المعنى" بالغرض أو "المقصد" وتربطه بما –يريد المتكلّم أن يُثبته، أو ينفيه من الكلام**»[1].

فإذا توجّهنا إلى "**الجاحظ**" (ت255هـ) سنجده قد ذَكَر فكرة المعنى في باب (القول في المعنى واللّفظ) بقوله: «**والمعاني مطروحة في الطّريق يعرفها العجميّ والعربيّ، والبدويّ والقرويّ [والمدنيّ]. وإنّما الشّأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج، [وكثرة الماء]، وفي صحّة الطّبع وجودة السّبك، وإنّما الشّعر صناعة، وضرب من النّسج، وجنس من التّصوير**»[2] فالذي يبدو من هذا النّص أنّ "الجاحظ" قد عمّم المعنى ثمّ خصّصه في الوقت ذاته لكونه شاملاً معروفًا للجميع، لكن التّميّز في طريقة عرض هذا المعنى وإخراجه من وزن واختيار اللّفظ، وليونة المخرج ليكون توافق بين السّبك والحبك، حيث يقول أحد الدّارسين عن قوله معلّقاً: «**فالمعاني عنده مطروحة في الطريق يعرفها الجميع: العربيّ والأعجميّ[...] فلا شأن لها بمفردها، وإنّما الشّأن للشّكل، الذّي تتّخذه بعد النّسج أو التّصوير، والذّي يمثّل تجسيد تلك المعاني عن طريق الألفاظ، على أن تخضع هذه الألفاظ لوزن معيّن، وأن تتخيّر بحيث تستوفي المعنى الذّي يريده الشّاعر، مع سهولة في مخارج هذه الألفاظ، ووفرة خصائصها الفنيّة، التّي تؤدي إلى استحسانها وقبولها، وصحّة طبع صاحبها، وجودة سبكها**»[3]، وهذا ما يدخل في الأسلوب الخاص والمتفرّد لأنّ «**الأسلوب هو الطريقة المختارة للتّعبير عن المعنى فإنّ لاختيار هذه الطريقة دون غيرها من الطرق الموصلة إلى هذا المعنى مقصداً معيّناً يقصد إليه صاحب الأسلوب**»[4].

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص 313.

[2] الجاحظ، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجاحظ، ط2، مصر، 1965م، 131/3، 132.

[3] قاسم القحطاني، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ص 201.

[4] تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص 489.

كما نجد "**قدامة بن جعفر**" (ت337هـ) قد ذهب مذهب "الجاحظ" باعتبار أنّ المعاني معروفة للكُلّ فقال: «**أنّ المعاني كلّها معرضة للشّاعر، وله أن يتكلّم منها ما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشّعر بمنزلة المادّة الموضوعة، والشّعر فيها كالصّورة**»[5]، فاعتبر أنّ المعنى أساس إنتاج الشّاعر لإبداعه وهو في متناوله بل عليه إبراز قدرته في بلورته وإظهاره في أشكال كثيرة، وهذا ما أشارت إليه "**بشرى موسى صالح**" بأنّ «**المعاني محدودة ومألوفة ومشاعة وأنّ فضل الشّاعر هو إخراج هذه المعاني بصورة مبتكرة**»[6] كلّ ذلك من أجل أن يُعبّر المبدع «**عن جانب من جوانب التّجربة الشّعريّة الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللّغة وإمكاناتها. في الدّلالة والتّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتّرادف والتّضاد، والمقابلة والتّجانس**»[7] وكذا التّصوير البياني والتّضمين لاستخلاص الدّلالات والمعاني من طرف المتلقي بعد تجريدها من حواشي الصّياغة وزخرفتها[8].

وعليه، يمكن القول أنّ المعاني في حقيقتها هي عبارة عن «**أفكار مجرّدة تُخرجها المفردات إلى عالم الوجود، وتنتشلها من عالم المفاهيم إلى عالم المصاديق، وليست كلّ مفردة تصلح للقيام بهذا الدّور مالم يتصرّف بها مبدع له من القدرة والإبداع حظّ كبير. ومالم تُوضع بموجب تلك القدرة في سياقها الصّحيح، فتخلق صوراً أدبيّة تُحقّق الإمتاع –ومن قبله الإفهام– للمتلقي**»[9]، فيبدو من القول العلاقة القائمة بين المعاني، والمفردات، والمبدع، والمقدرة، والسّياق، والإنتاج، والامتاع والافهام (القصد)، والمتلقي. وهذا ما يبيّنه المخطط التّالي:

---

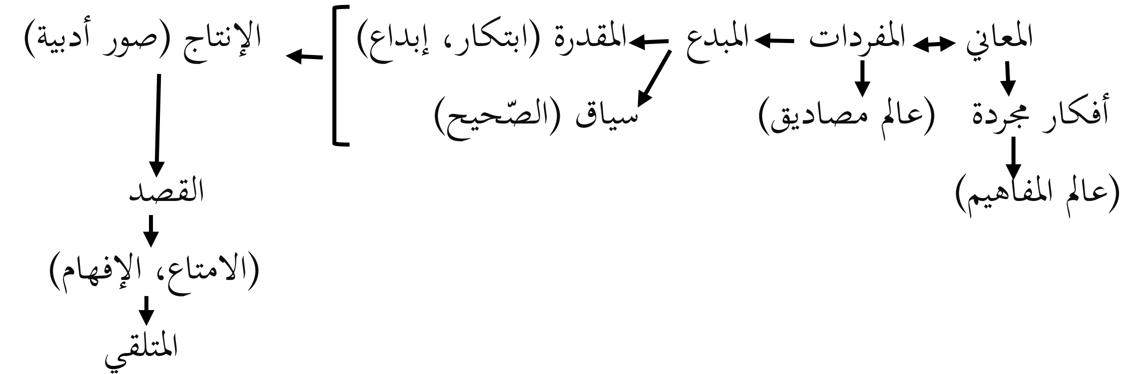
[5] قدامة بن جعفر، كتاب نقد الشعر، مطبعة الجوائب، ط1، قسطنطينية، 1302هـ، ص65. كما نجد "**أبو هلال العسكري**" (ت395هـ)، له الرّأي ذاته في قوله: «**على أنّ المعاني مشتركة بين العقلاء، فربّما وقع المعنى الجيّد للسّوقيّ والنّبطيّ والزّنجيّ، وإنّما تتفاضل النّاس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها**». الصناعتين الكتاب والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي وشركاه، ط1، (د.ب)، 196/1.

[6] بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، المغرب، 1994م، ص26.

[7] عبد القادر القط، الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، (د.ط)، (د.ب)، 1988م، ص391.

[8] ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص313.

[9] كاظم عبد فريج المولى الموسوي، الاقتباس والتّضمين في نهج البلاغة دراسة أسلوبيّة (بحث)، ص34.



فهذه الكوكبة العلائقيّة تلخّص انصهار الإبداع أو الشّعر بوجه خاص وتميّزه عن غيره بأسلوب فريد، ومدى اتّكال المعنى على مجموعة من المساعدات حتّى يخرُج من مداه المجرّد وعالمه المفاهيمي، فعند البلاغيين أنّ أصل المعنى هو «**أقرب إلى المعلومة المجرّدة التّي يمكن أن تُصاغ بطرق كثيرة**»[10]؛ فأوّل مساعد هي الألفاظ والمفردات ولكن بمحرّكٍ واعٍ هو المبدع الذّي يُحسن اختيارها وانتقاءها، ويُبرزها في معارض من تأليفه ويوردها في غير حليتها الأولى ويزيدها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها[11]، وهذا يتأتّى له بتوفّر ملكة ابتكارية وقدرة إبداعيّة وموهبة فريدة، والخيال المتميّز فذلك يمكّنه من خلق قصائد[12] إضافة إلى تجهيز سياق صحيح تظهر فيها المعاني بألفاظها، كلّ ذلك ينصهر ليُصدر النِّتاج والصور الأدبيّة والشّعريّة، لأنّ معاني الشّعر في رأي "**قدامة بن جعفر**" (ت337هـ) «**مثل الخشب للنّجارة، والفضّة للصّياغة**»[13].

فالمعاني تخرج في قالب فريد وبأسلوب خاص وسياق مناسب لأجل القصد المبتغى من المبدع والمراد إيصاله للمتلقي سواء كان قصد الامتاع والإفهام أو مقاصد أخرى ضمنيّة تنبعث من المعاني الحرفيّة المباشرة إلى المعاني الباطنيّة غير المباشرة أي أنّ الشّاعر «**يتجاوز حرفيّة هذه المعطيات، ويعيد تشكيلها، سعياً وراء تقديم رؤية جديدة متميّزة للواقع نفسه**»[14].

يتعرّض المبدع لاسيما الشّاعر لخصائص الأسلوب المعنويّة لأجل استجلاء الجوانب المتميّزة، المرتكزة على ما ينتج عنها من معاني مؤثّرة وصانعة للإبداع، فتوظيفها ليس شكلياً يخدم البحور الشّعريّة

---

10 شكري محمد عياد، اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ص71.

11 ينظر، أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتاب والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، 196/1.

12 ينظر، جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص14.

13 قدامة بن جعفر، كتاب نقد الشعر، ص65.

14 جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص14.

أو القوافي أو الرّويّ أو الصّرف أو التّركيب النّحويّ بقدر ما يخدم المعنى وتقويته وزخرفته والتّمتّع به. وهنا تبرز مقدرة المبدع خاصّة "**ابن زمرك الأندلسي**" (ت795هـ) على تملّك الخيال الفنّي المعنويّ وبطرق مختلفة و بأسلوب خاص به نحو: التّصوير الظّاهر في الاستعارة، الكناية، التّشبيه التّمثيلي، التّشبيه البليغ، التّشبيه المجمل، وكذا المجاز المرسل من جهة، والتّرادف بين الأفعال والأسماء من جهة ثانية، والتّضمين بأنواعه القرآنيّة السّنيّة الشّعريّة، والألفاظ الدخيلة، والأماكن، والأحداث السّياسيّة لأنّها تخدم المعنى من جهة ثالثة، والأغراض الشّعريّة اللاّفتة للانتباه والتّي تسير في اتّجاه التّجديد كالنّقوش، الصّباحيات، العيديات، الطّرديات، التّلغيز، الإعذاريات، الإخوانيات، مدح العذار، والفكاهة من جهة رابعة.

أوّلا: خصائص الأسلوب التّصويريّة:

للكتابة الأسلوبيّة أشكالٌ كثيرةٌ تُعرف بها تتجاوز حدود المحور التركيبي إلى المحور الاستبدالي فـ «**إذا كان محور التركيب يعتمد على بناء الجملة، حسب قواعد اللغة، فمحور الاستبدال، هو المتّسع الفسيح الذي يسمح للمبدع باستعمال قدراته في الاختيار، والنظم**»[15] ومن هذه القدرات الخوض في مضمار الصور البيانية أو ما يسمى بـ"**علم البيان**"، فهو من «**العلوم اللّسانية، لأنه متعلق بالألفاظ وما تفيده ويُقصد بها الدّلالة عليه من المعاني**»[16].

فالصور البيانية هي أهم جوانب البلاغة لأنّ رحمها يتأسّس على "**الخيال**" داخل بنية النصوص الشعرية باعتباره يلعب «**الدّور الأساسي في بنائها ويتوقف النضج فيها –دائما– على حيوية الخيال وفاعلية نشاطه، في التفاعل مع عناصر التجربة**»[17]، فبسبب مسرح الخيال يعدل المبدع عن الأصل أثناء تشكيله الإبداعي بآليات متعددة يُظهر بها مدى براعته، وهي: الاستعارة، الكناية، التشبيه، والمجاز وغيرها، التي تمسّ جانب الخصائص الأسلوبيّة المعنويّة أكثر، وبهذا تجسّد، العدول التصويري الدّلالي باعتباره «**الخروج من المعنى الأصلي للكلمة إلى معنى ثانٍ يحدّده السّياق فيكون للفظ مدلولات: أوّله قريب ظاهر ليس هو المقصود ومدلول [المدلول]. وثانيه نصل إليه من خلال علاقات عقلية وهو المقصود**»[18].

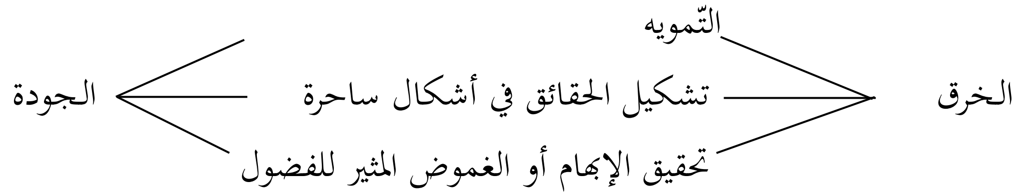
15 سليم سعداني، الانزياح في الشعر الصوفي رائية الأمير عبد القادر نموذجا (رسالة ماجستير)، ص50.

16 ابن خلدون، المقدمة، ص570.

17 مصطفى السعدني، التصوير الفنّي في شعر محمود حسن إسماعيل، ص51.

18 نعيمة حمو، العدول النحوي في لغة الصحافة – جريدة الشروق اليومي نموذجا –، ص58.

فتلك الجوانب المعنوية المذكورة سابقاً تدخل كلها في نطاق آلية "**المجاز**" باعتباره «**انزياحاً عن المألوف، يمثل أهم آلية من آليات الخطاب الأدبي في تحقيق أدبيته**»[19]، لذا ربطت أحد الدّراسات الخاصيّة الأسلوبيّة العدوليّة أو الخرق بالجودة النّصيّة، لاسيما في المجاز لأنّ (المجاز المقارب للحقيقة = الغموض الفنّي = الجودة في النّص)[20]، لتصرّح الدّارسة بقولها: «**إنّ هذا التّمويه أو الإزاحة أو العدول من النّظم العادي من نتائجه تحقيق وتوليد نصّ جيّد شيّق**»[21]؛ فكان التّشويق نتيجة الجودة الشعريّة، وهذه الأخيرة هي حصيلة التّمويه، والخرق، والعدول خاصة في الجانب التّصويري المجازي. ويمكن تمثيل ما تقدّم بالمخطّط الآتي[22]:



من خلال الشكّل يُلاحظ أنّ الانطلاقة من الخرق أو العدول التّصويري، وصولا للجودة النّصيّة -لاسيما الشّعرية- التّي تعكس السّمة الأسلوبيّة الفريدة للكاتب تتحقّق بواسطة جملة من الطّرق، منها: التّمويه، وتشكيل الحقائق في أشكال ساحرة، إلى غاية تحقيق الإبهام أو الغموض المثير والمشوّق، وما هذا العدول إلاّ لفائدة وأثر يُبتغى، كون "**الجودة الشّعرية**" لا تتأتّى فقط من اختراق القاعدة المفترض وجودها، ولكن تحوي أيضا على "**قانون الجمالية**" (Canon Esthétique)، الذي يجب أخذه بعين الاعتبار(23) عند كلٍّ من المتلقي والنّص، فأمّا بالنسبة للأوّل فهي تثير فيه الدهشة تاركة في داخله «**لطفا وخلابة وحسنا ليس الفضل فيه بقليل**»[24]، وتساهم هذه الأجناس كذلك في إكساب «**المعاني نبلا وفضلا، وتوجب لها شرفا، وأن تفخمها في نفوس السّامعين، وترفع أقدارها عند المخاطبين**»[25] باعتبارها الغريب، والمدهش، والبعيد عن الأُلفة والعهد، وكسر ما تألف الأذن سماعه بإسناد المبدع

---

19 علي أحمد الديري، مجازات بها نرى. كيف نفكّر بالمجاز؟، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان 2006، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، (د،ت)، ص59.

20 نهى حسين كندوح، آليات الجودة في النّص الشّعري "دراسة في النّقد العربي القديم"، مجلة أوروك للأبحاث الإنسانية، العدد2، 2009م، ص67.

21 نفسه، ص68.

22 نفسه، ص68.

23 Wolfgang Iser, L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique، p 165.

24 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص68.

25 نفسه، ص64.

صفات غير معهودة إلى أشياء معهودة في الواقع[26]، فالنّص يؤسس قاعدته الخاصّة وأسلوبه الفريد الذّي يظهر للقارئ على أنّه غير منتظر أو غير مترابط مع هذا النص [كسر أفق التّوقع][27]، وأما بالنسبة للثاني فهي –الصور– تمثّل الأداة الانزياحية «**الأكثر خطورة في كشف الأنساق المضمرة تحت المصوّغات اللّفظية الجميلة**»[28].

وانطلاقاً من ذلك سنتطرّق في هذا الفصل إلى الخصائص المعنويّة في ديوان "ابن زمرك" وعلاقتها بالمقصد المبتغى منها، وهي: الاستعارة، الكناية، التّشبيه التّمثيلي، التّشبيه البليغ، التّشبيه المُجمل، والمجاز المرسل.

1/ الاستعارة:

لقد استَبْطَنت الاستعارة رحم الكتب البلاغية التي استرسلت فيها شرحاً، وتفصيلاً، وتمثيلاً بدءاً بعلمائنا المتقدمين إلى دارسينا المحدثين والمعاصرين، وقد عكست الدّراسات والنماذج تعريفات بلاغية شاملة للاستعارة، منها ما ذهب إليه "**عبد القاهر الجرجاني**"(ت471هـ) في قوله، مع شيء من التّفصيل الشّارح بأسلوب يكشف جانب عدوليتها: «**والقول فيها أنها دلالة على حكم يثبت للفظ، وهو نقله عن الأصل اللغوي وإجراؤه على ما لم يوضع له. ثم إنّ هذا النقل يكون في الغالب من أجل شبه بين ما نُقل إليه وما نُقل عنه**»[29]، ويقول "**السّكاكي**"(ت626هـ) أيضا: «**هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيّا المشبه به. كما تقول: "في الحمام أسد" وأنت تريد به الشّجاع**»[30].

فـ"بالاستعارة" من خلال هذه التعريفات هي عدول وخروج عن الأصل الظاهر في التشبيه التام بأركانه الأربعة، إلى الفرع الكائن في تشبيهٍ حُذِفت فيه بعض أركانه منها، الحذف النهائي لـ (أداة التّشبيه،

---

[26] ينظر، صالح لحلوحي، الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 8، 2011م، ص72.

[27] Marie–Thérese Ambassa Betoko, Le Théâtre Populaire Francophone Au Cameroun (1970-2003)، Langage - Société –Imaginaire, p 131.

[28] علي أحمد الديري، مجازات بها نرى. كيف نفكّر بالمجاز؟، ص60.

[29] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، (د.ط)، جدّة، (د.ت)، ص238. ودلائل الإعجاز، تح: السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ص60. وابن الأثير، المثل السائر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، 71/2.

[30] السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص477.

ووجه الشّبه) لتقع في نوع "التّشبيه البليغ"، ويبقى المشبه والمشبه به اللّذان تقوم بينهما (علاقة مشابهة)[31] ليتبادلا التّكنية والتّصريح حسب نوع الاستعارة للتعبير عن المراد في النّص، فيحصل أن تكون إمّا "استعارة مكنيّة"، أو "استعارة تصريحيّة"، فمدار اهتمام الاستعارة هو (المشبه به)، إن حُذف سميت "استعارة مكنية"، وإن صُرّح به سميت "استعارة تصريحية".

وهذا ما ركّز عليه "**ابن زمرك الأندلسي**" في ديوانه؛ أين استقطبت الاستعارة مكانة واسعة فيه، بل إنّ تركيب مادته يدور في التصوير على أنواعه منه "الاستعارة المكنية، والاستعارة التصريحية" لأنّ «**هذه الصياغة التي تتكئ على بنية الاستعارة تدفع السامع إلى الفضاء النّصي وتشدّه إليه**»[32] ومن هذه البنية في كونها أبلغ من الحقيقة وتفعل في نفس السّامع ما لا تفعله الحقيقة[33]، فيستشعر المتلقي عند استقباله الصّورة أنّ الشاعر قد رسم له لوحة زيتية يستعرضها حسب السياق؛ فقد تكون لوحة طبيعية للّيل، أو النّهار، أو الصّبح، أو الزّهر، أو النّهر، مدمجاً روعتها بروعة المرأة أو الساقي، وقد يكون العكس، فيُقدِّمُ لنا لوحة تصوّر امرأة حسناء مازجاً محاسنها بجمال الطّبيعة، وقد تكون لوحة ترسم أحد الحيوانات كما في الكلب، والأرنب، والغراب، والحصان، والفرس، وما هذا التمازج بين الألوان والطبيعة سوى نِتاج قدرة الشاعر «**وما يتمتّع به من دقّة الملاحظة والحسّ المرهف والمعرفة بمواطن الجمال**»[34]، ليتخيّل المتلقي هذا الديوان مُصوّراً، جوهره الحروف، والكلمات، والعبارات؛ فهي قلم تلوين الشّاعر الذي يبدع في تحريكها، وحذفها، وزيادتها، ورسمها.

وما كل ذلك بنتاج الفراغ، بل هو وليد ثقافة الشّاعر وخلفيته الثريّة بالخبرات على أنواعها، من فُتُوّه إلى فُتوره، ومن شَبِيبَتِهِ إلى شَيْبَتِهِ، ومن كُحل شعره إلى بُريقة لحيته، ومن طيشه إلى حكمته، ومن لهوه إلى زهده، ومن ترحاله إلى استقراره، ومن فرحه إلى حزنه، ومن تغزله إلى تهكّمه، فقد استمدها من واقعه المعيش المليء بمفاتن الطبيعة، وملاذ النّوادي، ومحاسن النساء، ومخالطة الأمراء، ليصهر كلّ ذلك في سبك ذهبي القيمة، لُجيني المادة، كُحلي الرّسم، إبداعي التركيب، عدولي التصوير.

---

31 السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، تح: أحمد شمس الدّين، 208/1.

32 صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، ص96.

33 ينظر، أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتاب والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم،269/2، 271.

34 زهراء زارع خفري، وصادق عسكري، ومحترم عسكري، لونيّات ابن خفاجة الأندلسي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد9، 2012م، ص77.

أ. الاستعارة المكنيّة:

يُعدّ هذا النّوع من أكثر الصور بروزاً لسهولة تشكيله واستخراجه، حيث يُوَظَّفُ في حالة «**لم يُصرّح فيها باللفظ المستعار، وإنما ذُكر فيها شيء من صفاته، أو خصائصه، أو لوازمه القريبة، أو البعيدة، كناية به عن اللفظ المستعار**»[35] نحو قوله تعالى: ﴿وَٱخۡفِضۡ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحۡمَةِ وَقُل رَّبِّ ٱرۡحَمۡهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرٗا ٢٤﴾ [الإسراء/24] فالمذكور هنا المشبّه وهو (ٱلذُّلِّ)، وحذف المشبّه به (الطّائر) لكنّه ذكر شيئاً يدلّ عليه وهو كلمة (جَنَاحَ)[36]؛ وبهذا فهي مجاز تمّ فيها حذف المشبه به وترك قرينة ودليل عليه، وسميت (مكنية) لأنه قد حُذف وأُخفي المشبه به في الصّورة.

كان "ابن زمرك" يتحدّث عن أرض "الحجاز" التي حنّ إليها ومنطقة "نجد" التي تسقى بغيث الخير حتى قال مازجًا حالة الأرض بالمطر: [الطويل]

وَمَا **احْمَرَّ وَجْهُ الأَرْضِ** مِنْهَا لِرِيبَةٍ ولَكِنْ حَيَاءٌ مِنْ **بُكَاءِ الغَمَائِمِ**[37]

يبدو في البيت الشّعريّ ورود صورة بيانيّة تكمن في (احْمَرَّ وَجْهُ الأَرْضِ) و(بُكَاءِ الغَمَائِمِ)، حيث شبّه الأرض والغمائم بالإنسان في حمرة الوجه والبكاء، فذكر المشبه (الأرض) في الصدر و(الغمائم) في العجز وحذف المشبه به (الإنسان) في كليهما، مع ترك دليل على الصورتين وهو (احمرار الوجه) للصورة الأولى و(البكاء) للصورة الثّانيّة ف «**التّركيبية اللّغويّة المحقّقة من امتزاج الشّكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موحٍ كاشف ومعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الشّعريّة**»[38]، ويرمي الشّاعر بها إلى توضيح المعنى وتجميل العبارة وجعلها بديعة في نظر القارئ وفكره، ليدفعه الشّاعر للتفكير والتبحّر في إيجاد المحذوف بواسطة الأمارة التي تركها له هذا من جهة، ومن جهة أخرى قصد إلى التّعبير عن خير أرض الأندلس عامّة و"نجد" خاصّة وما فيها من سكّان يتميّزون بالحياء، فأجلى ذلك بصورة

---

35 عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية وأسسها، وعلومها، وفنونها، 243/2.

36 ينظر، أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، تق: رشدي طعيمة وآخرون، دار التوقيفية للتراث للطبع والنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، 2011م، ص76.

37 الديوان، ص 334.

38 بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص20. وينظر، أفراح عليّ عثمان، القيم الشّعريّة في شعر زمرك (دراسة فنيّة)، مجلّة الأستاذ، العدد 210، 1437هـ - 2015م، ص46.

تكمن في مدى تأثّر الأرض بغيث الغمائم الغزير حتّى جعلها كالإنسان في احمرار وجهها ليس شكًّا أو ريبةً وإنّما حياءً وحشمةً من كرم الله وغزارة أمطار الغمائم.

كما نجد توظيفه للظواهر الطبيعيّة أثناء التّعبير عن أحاسيسه المملوءة حبًّا: [المتقارب]

إِذَا **البَرْقُ يُبْدِي إِلَيْكَ ابْتِسَامَا** أَبُثُّكَ وَجْدِي **فَأُبْكِي الغَمَامَا**[39]

الظّاهر هنا صورتان هما (البَرْقُ يُبْدِي إِلَيْكَ ابْتِسَامَا) و(فَأُبْكِي الغَمَامَا)، فذكر المشبه (البرق) و(الغمام) وأخفى المشبّه به وهو (الإنسان) صدرًا وعجزًا؛ حيث شبّه البرق والغمام بالإنسان في الابتسامة والبكاء ليرمي منها إلى تقوية المعنى ومواساة نفسه التي تبدو حزينة؛ حيث يبيت في اللّيل يُراعي النّجوم والبرق ففي حين بروز البرق يبدو للشّاعر أنّه يبتسم لأنّه يضيء الليل، فيروح يشكي له حبّه ويُطلعه وجده فيغدو الغمام يبكي لحال الشّاعر، ليبقى ساهراً يتحاور مع الظّواهر الطبيعيّة التي «**كان لها أثرها في الأخيلة والعقول والأفكار؛ وكان لها الفضل فيما عرف به الأندلسيون من توقّد الذّهن، وكثرة النّشاط، والإقبال على الحياة**»[40]، حتّى أنّه لا ينام ولا يغفو فيقول مؤكّدًا على الفكرة بصور استعارية مكنيّة: [المتقارب]

وَقَدْ كَانَ فِي الطَّيْفِ لِي مَقْنَعٌ لَوَ أَنَّ جُفُونِي تَذُوقُ المنَامَا

يُــلَامُ مُحِبٌّ بَــكَى مَوْهِنًا لِبَرْقٍ تَبَسَّمَ يَجْلُو الظَّلَامَا[41]

ب. استعارة تصريحيّة:

هذا المظهر يحتاج لتمعّن من طرف المتلقي ودراية به كونه في الحالة التي «**يُصرّح فيها بذات اللفظ المستعار**»[42] نحو قوله تعالى: ﴿الٓرۚ كِتَٰبٌ أَنزَلۡنَٰهُ إِلَيۡكَ لِتُخۡرِجَ ٱلنَّاسَ مِنَ ٱلظُّلُمَٰتِ إِلَى ٱلنُّورِ بِإِذۡنِ رَبِّهِمۡ إِلَىٰ صِرَٰطِ ٱلۡعَزِيزِ ٱلۡحَمِيدِ ١﴾ [إبراهيم/01]، فالمذكور المشبّه به وهو (ٱلظُّلُمَٰتِ) والمحذوف هو المشبّه (الكفر)[43]، وبذلك فهو مجاز تمّ حذف المشبه والتصريح بالمشبه به، وسبب تسميتها بـ (التصريحية) لأنّه قد صُرّح، وذُكر، وأُفصح في الصّورة بالمشبه به.

---

39 الديوان، ص 345.

40 محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب الأندلسي التّطور والتّجديد، دار الجيل، ط1، بيروت، 1992م، ص66.

41 الديوان، ص 345.

42 عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية وأسسها، وعلومها، وفنونها، 242/2.

43 ينظر، أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، تق: رشدي طعيمة وآخرون، ص70.

وصف "ابن زمرك" الجياد التي جُهزت للغارة فذكر ألوانها ذات اللّون الأحمر، الأشقر، الأدهم والأشهب حتى الأصفر ليقول: [الطويل]

وأَصْفَرَ في لَوْنِ العَشِيِّ وَذَيْلُهُ بِلَوْنِ الذِي بَعْدَ العَشِيَّةِ يُعْلَمُ[44]

حيث نراه استعمل الاستعارة التّصريحيّة من خلال إظهار المشبّه به وإخفاء المشبّه في قوله (وأَصْفَرَ في لَوْنِ العَشِيِّ)، فأصل الصّورة (الجواد كلون العشيّ في الصّفرة)، حيث شبّه الجواد المتميّز بطغيان اللّون الأصفر عليه بعشيّة زوال الشّمس إلى المغرب، أمّا ذيله فجعله بلون بعد زوال الشّمس وهي الظّلمة أو العتمة، فيظهر أنّ الخيل قد أخذ «**نصيباً وافراً في وصفهم، فوصفوا ألوانه المختلفة وإحجامه وقوّته في خوض المعارك، فهو أسود كاللّيل الحالك، وأحمر كالجمر الملتهب، الذّي ينطلق مسرعاً يوم المعارك**»[45]. ويرمي منها إلى الافتخار بنوعيّة الجياد التي تمتلكها الجيوش الأندلسيّة، فهي متنوّعة اللّون لكنّ المهارة واحدة، لهذا راح يُعدّد ها من خلال صفاتها.

وقال الشّاعر في وصف الخمرة: [الطويل]

تَخَيَّلْتُ أَنَّ الكَاسَ جامِدُ فِضَّةٍ **حَوى ذَهَبًا** رَاقَ العُيُونَ مُذَابَا[46]

يبدو من البيت الشّعريّ بروز خاصيّة معنويّة هي الاستعارة التّصريحيّة في قوله (حَوى ذَهَبًا)، حيث حذف المشبّه وهو (الخمرة) وصرّح بالمشبّه به وهو (الذّهب) لأنّه شبّه الخمرة بالذّهب في إعجاب العيون ببريقها، حيث تعدّدت «**ألوان الخمرة عندهم، وهذا جاء نتيجة لتنوّع الكروم التّي تؤخذ منها، وأشهرها الخمرة الحمراء، فوصفوا رائحتها، فهي كالمسك ريحاً، فقد أطال صانعوها وضعها في الجرار، فأصبح لونها قريباً من لون التّبري**»[47]. فرمى من ذلك إلى التّلذّذ بالخمرة بإبراز حرارتها وروعة لونها الأصفر الفاقع المُشعشع، حيث راح يتباهى بها من خلال تخيّلاته لأنّ لها مكانة في نفسه ونفوس من يرتشفها ليربطها بأغلى شيء يرتقي به صاحبه وهو "**الذّهب**"، فهي تُعجب المشاهدين ويذوبون في لذّتها وجمالها كلّ ذلك في كأسٍ فضيٍّ جامدٍ شديدِ اللّمعانِ والبريقِ والبياضِ، فوصف الكأس بما هو ثمين عندهم وهو "**الفضّة**".

---

44 الديوان، ص 488.

45 أيمن يوسف إبراهيم جرار، الحركة الشعرية في الأندلس (عصر بني الأحمر) (رسالة ماجستير)، ص75.

46 الديوان، ص 251.

47 أيمن يوسف إبراهيم جرار، الحركة الشعرية في الأندلس (عصر بني الأحمر) (رسالة ماجستير)، ص125.

2/ الكناية:

من علاقة المشابهة المتضمّنة للاستعارة إلى عدمها نجد "**الكناية**" التي تطغى وتنتشر بقوة داخل العمل الإبداعي بدرجة عالية، لاسيما في "الشعر" كونه «**أكثر الأجناس الأدبية مجازية [...] ليقول بمجازاته ما لا يمكن لأي جنس آخر أن يقوله**»[48].

فالكناية عند "**عبد القاهر الجرجاني**" (ت471هـ) «**أن يريد المتكلّم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللّفظ الموضوع له في اللّغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفُه في الوجود، فيومئ، به إليه، ويجعله دليلاً عليه**»[49] فيظهر التّجاوز من اللّفظ ذي المعنى الصّريح إلى اللّفظ ذي المعنى الخفيّ. أمّا عند "**السّكاكي**"(ت626هـ) «**هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك**»[50].

وبتفصيلٍ أكثر يقول "**الزّركشي**"(ت794هـ) الكناية: «**عند أهل البيان أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له من اللغة؛ ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه ورديفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه، فيدل على المراد عن طريق أولى؛ مثاله، قولهم: "طويل النّجاد"**»[51]؛ فيبدو هنا عملية إخفاءٍ للمعنى الأصلي وسترٍ للدّلالة الصّريحة مقابل الإتيان بمعنى ردفه وتاليه ليكون دليلاً على الأوّل فيُلمّح ولا يُصرّح، ويومئ ولا يُعلن إلى درجة التّلاعب بالمعاني «**فيُعبّر المتكلّم عن المعنى القبيح باللّفظ الحسن، وعن الفاحش بالطاهر**»[52]، وما هذا الانتقال من المعنى المعجمي إلى دلالات أخرى إلاّ بسبب المقصد، والسّياق المفروض، فمن «**المؤكد أن فاعلية السياق هي التي تساعد الكلمة على تجاوز بعدها المعجمي لصالح دلالات جديدة**»[53]، وبعبارة أخرى،

---

48 علي أحمد الديري، مجازات بها نرى. كيف نفكّر بالمجاز؟، ص59، 60.

49 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، ص66.

50 السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص512. وابن الأثير، المثل السائر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، 50/3. والسيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: يوسف الصميلي، ص287، 288.

51 الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو فضل إبراهيم، دار جيل، 309/2. وينظر، أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتاب والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، 268/2.

52 ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد سرف، 143/1، 144.

53 عمر خليل، العلاقات السياقية لظاهرة العدول في العربية، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مجلد 24، العدد 3، 2010م، ص976.

تتّجه العدولات من خرق القاعدة أو القانون، نحو طلب تدخل المحيط المعرفي [السياق] بفعل هذا، تتنامى القوة الدلالية[54].

وعليه، فـ"الكناية"، تعدّ أحد المظاهر التّي تخرج عن المألوف باستعمال معنى الكلمة الحقيقي المتعارف عليه، إلى غير المألوف من خلال إفراغ هذه الكلمة من معناها الأوّل وشحنها بمعنى إضافي ثان لينتج عنها مقصد باطني، إلاّ أنّ هذا الأخير يختلف حسب سياق، وقصد المبدع الذي يسعى إلى إيصاله للمتلقي.

ونظرا لمكانة الكناية فقد عُدّت أبلغ من التّصريح، حتى اعتبرها العرب منذ القدم أعلى درجات البراعة، والبلاغة، والفصاحة[55] وهي ذات أسلوب فريد ولا يستطيع تصيّد الجميل والنّادر ووضعه في مكانه إلاّ الأذكياء والفطناء[56]. وقد قسّم العلماء الكناية إلى أقسام[57]، وذكروا نماذج عنها[58]، وحدّدوا أغراضها[59].

وبالنّظر إلى ديوان **"ابن زمرك الأندلسي"**، سندرك أنّه احتوى على خاصيّة أسلوبيّة تصويريّة معنويّة هي "الكناية"، مثلما اشتمل على خروج وميولٍ شكلي، فما من غرض شعري إلاّ واستند على صورة مجازية تلفت انتباه القارئ أو الدّارس، وتداعب فكره بكل حيوية، وإثارة، وغرابة «**لما فيها [الصور]من قوّة تأثيرية؛ فهي تعتمد الإلماح دون الإفصاح، مما يجعل متلقي النّص مُتحفّزا ومُتشوّقا لاكتشاف المعنى المُتوارى، والذي باكتشافه تحصل لذّة ومتعة تساهم في ترسيخه**»[60]، ليفرض حضوره –المتلقي– في مسرح الدلالات والمقاصد النّاتجة عن تقنية أسلوبيّة عدولية تصويرية بالكناية، عَصَرَ بها الشّاعر رحيق فكره وخياله، ليُخرج أبياتاً، ومقطوعات، وقصائد. حيث تشبّع الديوان بصور

---

[54] Wolfgang Iser, L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, P 167.

[55] ينظر، الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو فضل إبراهيم، دار جيل، 300/2. والسيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، تح: أحمد شمس الدّين، 216/1.

[56] ينظر، أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، تق: رشدي طعيمة وآخرون، ص98، 99.

[57] ينظر، السكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص513.

[58] ينظر، ابن المعتز، كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، ص83.

[59] ينظر، السيوطي، معترك الأقران في إعجاز القرآن، تح: أحمد شمس الدّين، 216/1– 218.

[60] رشيد بن قسمية، قراءة سيميو–أسلوبية في ديوان "حالة حصار" لـ: محمود درويش، مجلة قراءات، قسم الآداب واللّغة العربية، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 4، 2012م، ص208.

كثيرة ضمن غرض المدح، من أجل إبراز صفة طاغية في الممدوح فراح "ابن زمرك" يصف ملبس مولاه من النّاحية الشّكليّة بالزّينة والجمال، أمّا من الناحيّة المعنويّة الضمنيّة فقال: [الطويل]

إِذَا أَنْتَ أَلْبَسْتَ الزَّمَانَ وأَهلَهُ **مَلابِسَ عِزٍّ** لَيْسَ يُدْرِكُهَا البِلَى[61]

الصّورة البيانيّة تتجلّى عجزاً في قوله (مَلابِسَ عِزٍّ) وهي كناية عن صفة يريد بها الشّاعر شمائل الفخر والعزّ والكرامة التّي يتميّز بها مولاه على طول الزّمان، وترسّخت في أذهان رعيّته وأهله حتى صار لباس العزّ ملبسه لا يزول منه ولا يتلاشى ولا يتركه بل أصبح متجذّراً فيه، فهذا النّوع من التّصوير يأتي «**في مقدّمة الأساليب الفنيّة، التّي اعتمدها الشّاعر في التّعبير عن تجاربه وفكره، مُوظّفاً ما تبثّه من دلالات مختلفة، وما تثيره من إحساسات وخيالات وانفعالات، تفتح أمام المتلقي آفاقاً واسعة للدّخول إلى عالم تجربته الشّعريّة**»[62].

وكتب إلى سلطانه "الغنيّ بالله" متشوّقًا: [الطويل]

كَتَبْتُ **ودَمعِي بَلَّلَ الرَّكْبَ قَطْرُهُ** وأَجْرَى بِه بَيْنَ الخِيامِ السَّوَاقِيَا[63]

حيث أدرج أسلوباً تصويريّا في الكتابة في قوله (دَمعِي بَلَّلَ الرَّكْبَ قَطْرُهُ) وهي كناية عن صفة الحزن الشّديد فـ «**النّص الأدبي عند المحدثين ليس مجرّد صياغة للمعنى بل محاولة لاكتشاف المعنى**»[64] والوصول للهدف، فالشّاعر يرمي إلى المبالغة في تبيين مدى أساه وشوقه لمولاه صديقه، لذا كَثُر البكاء وغزارته عليه حتّى بلّل كلّ مكان الرّكوب في النّاقة وجرت السّواقي بين جنبات الخيام.

3/ التّشبيه التّمثيليّ:

ومن الصّور البيانية المجسّدة للأسلوب التّصويري والتي تقوم على علاقة المشابهة "التّشبيه التمثيليّ"، باعتباره ضرباً من ضروب التشبيه، إضافة لذلك أصبح «**في الوقت نفسه يمثّل قيدًا جديداً يُضاف إلى مجموعة القيود التي تُحدّد لضبط مجالات الاستخدام اللّغوي بالصورة المثالية**»[65]، حيث تميز بِسِمَة يُجليها لنا "**السّكاكي**"(ت626هـ) في قوله: «**واعلم أنّ التشبيه متى كان وجهه وصفا غير حقيقي،**

[61] الديوان، ص 482.

[62] قاسم القحطاني، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ص200.

[63] الديوان، ص 527.

[64] شكري محمد عياد، اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ص71.

[65] أحمد محمد علي، الانحراف الأسلوبي (العدول) في شعر أبي مسلم البهلاني (1860- 1920م)، مجلة جامعة دمشق، ص55.

وكان منتزعاً من عدة أمور خصّ باسم التمثيل»[66]، وعلى غرار هذا القول يصرّح "**القزويني**" (ت739هـ) بمثال مشروح من قوله تعالى: ﴿مَثَلُهُمْ كَمَثَلِ ٱلَّذِى ٱسْتَوْقَدَ نَارًا فَلَمَّآ أَضَآءَتْ مَا حَوْلَهُۥ ذَهَبَ ٱللَّهُ بِنُورِهِمْ وَتَرَكَهُمْ فِى ظُلُمَٰتٍ لَّا يُبْصِرُونَ ﴿١٧﴾﴾ [البقرة/17]: «**فإنّ تشبيه حال المنافقين بحال الموصوف بصلة الموصول في الآية؛ في أمر حقيقي منتزع من متعدد، وهو الطمع في حصول مطلوب؛ لمباشرة أسبابه القريبة، مع تعقب الحرمان والخيبة؛ لانقلاب الأسباب**»[67].

انتشر هذا الشّكل من التّشبيهات المركّبة في الدّيوان بكثرة لأنّه يحاول رسم واقع مقابل خيال، ونضرب على سبيل التّمثيل لا الحصر قوله في وصف اللّيل: [الخفيف]

وَكَأَنَّ النُّجُومَ في غَسَقِ اللَّيْـ ... ـل جُمَانٌ يَلُوحُ في آبَنُوسِ[68]

طغى على البيت الشّعريّ نوعاً من أنواع التّشبيه وهو "التّشبيه التّمثيليّ" من خلال مقابلة صورة (النُّجُومَ في غَسَقِ اللَّيْل) بصورة (جُمانٌ يَلُوحُ في آبَنُوسٍ) لوجه شبه مُنتزع من أشياء متعدّدة وهو (التّناثر واللّمعان في الظّلام)، فالصورة الفنيّة «**تساهم في عمليّة إقناع المتلقّي، والتّأثير فيه عن طريق شرح المعنى وتوضيحه، فإنّها تحقّق نفس الغاية عن طريق المبالغة في المعنى**»[69]، وهذا الشّرح يتمثّل في تشبيه الشّاعر تناثر النّجوم اللاّمعة في ظلمة اللّيل وغسقه، بالجمان ذي الحبوب الفضيّة اللّؤلؤيّة اللاّمعة الظّاهر في شجرة "آبنوس" المتميّزة بثمارٍ كالعنب المتناثر، وبالخشب الأسود الصلب كاللّيل. ويقصد من هذا التّصوير المتقابل إلى تقويّة الصّورة وإضفاء قيمة عليها حتّى يدرك ذلك كلّ من يشاهدها ويلفت ذهنه لها.

ويستمرّ في وصف المظاهر الطبيعيّة التي يُلاحظها ولكن هذه المرّة تخصّ النباتات والأغصان لقصد معنى معيّن فيقول: [الكامل]

وَالقُضْبُ مَالَتْ للعِنَاقِ كَأَنَّمَا ... وَفْدُ الأَحِبَّةِ قَادِمِينَ مِنَ السَّفَرْ[70]

---

[66] السّكاكي، مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، ص455. وينظر، محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص191.

[67] القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، (د.ط)، بيروت، لبنان، (د،ت)، ص254، 255.

[68] الديوان، ص 436.

[69] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص343.

[70] الديوان، ص410.

تتجلّى في البيت صورتان متقابلتان لتحقيق التّشبيه التّمثيليّ، فالصّورة الأولى هي (وَالقُضْبُ مَالَتْ للعِنَاق) والصورة الثانيّة هي (وَفْدُ الأَحِبَّةِ قَادِمِينَ مِنَ السَّفَرْ) ووجه الشّبه المنتزع من متعدّد يكمن في (العناق بعد اللّقاء نتيجة الشّوق) فهذا الأسلوب «**دعوة لإعمال الفكر وحبّ الاطلاع والتّمتّع بأبهى الصور في شكل مقابلة ممتعة ومثيرة من ناحية أخرى، والمتجسّدة في تصوير دقيق من أجل نقل التجربة الشعورية الواقعية للمبدع في قالب وأسلوب شعري، لهذا، أصبحت تكتسي الصورة قيمة وأهمية عظيمة**»[71]؛ حيث شبّه "ابن زمرك" القُضب أي الأغصان التّي مالت على بعضها، فبدت وكأنّها تتعانق باشتياق، بجماعة من الأحباب الذّين قدِموا من السّفر بعد غياب طويل فيضمّ بعضهم إلى بعض.

ويرمي من خلال هذا التّشبيه التّمثيليّ إلى تقديم وصفٍ لحالة النباتات المتمايلة بجعلها تحسّ وتتعانق فهذا التّشبيه أحدث «**أثراً بلاغياً وجمالياً، وذلك أنّه يوضّح الفكرة، ويقوّي المعنى من خلال التّشخيص أو التّجسيم أو التّوضيح**»[72]، كما أنّه يقصد إلى إجلاء حالته النّفسيّة المشتاقة إلى ضمّ من يحبّ، ويُوصل بمن يريحه بعد غيابٍ عنه.

4/ التّشبيه البليغ:

لجأ أهل الإبداع إلى آليات وتقنيات أسلوبيّة أخرى من أجل إبراز أفكارهم وتقوية المعنى وتثمينه، ومن الآليات التي اجتاحت بقوة المدونة الشعرية الأندلسية "**التّشبيه البليغ**"[73]، الذّي عُرّف اختصاراً بـ «**ما حذفت فيه أداة التشبيه ووجه الشبه**»[74]، فهذا الأسلوب ما هو إلاّ خروج عن الأصل المألوف الظاهر في التشبيه المستحضر فيه جميع أركانه الأربعة، إلى الفرع غير المألوف المتحقّق بحذف ركنين منه،

---

71 مريم أقرين، العدول ومقاصده في ديوان ابن خفاجة الأندلسي، ص159.

72 أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، تق: رشدي طعيمة وآخرون، ص58.

73 وقد سُمِي هكذا لأنّ: «**البليغ من التشبيه هو هذا النوع، وهذه التسمية مأخوذة من البلاغة بمعنى اللطف والحسن لا من البلاغة بمعنى المطابقة لمقتضى الحال [...] والمشهور أنه هو التشبيه المحذوف الأداة**»، وقد سمي "التشبيه البليغ" أيضا بـ "**التشبيه البعيد**" لغرابته. عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، (د.ط)، القاهرة، 1999م، ص63.

74 السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: يوسف الصميلي، ص237. وينظر، أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، تق: رشدي طعيمة وآخرون، ص48.

هما: (الأداة[75]، ووجه الشّبه) لإخراج التّشبيه البليغ الذّي يُكَوِّنُه المبدع للقارئ، بُغية استظهار مقاصده الضمنية التواصلية من نصّه التّصويري، كون العدول يمكن له بناء ما هو تواصلي عبر النّص إلى القارئ[76].

وهذا ما يتجلّى عند الشّاعر **"ابن زمرك الأندلسي"** من خلال وصفه لمدوحيه مُضفياً عليهم صفات طبيعيّة، ليسبك بها صوراً بيانية تعكس «**محاكاة ذاتية لروح الشاعر، وما يخطر على قلبه ويرتسم في عقله من خواطر وأحاسيس**»[77]، لذا نراه في كثير من المواضع قد سبح في فضاء الطبيعة، جاعلاً إيّاها محبرة لمخزونه الذّهني راسماً بها لوحته الحرفيّة، فلم يترك شيئاً إلاّ ووضعه في محك القرطاس والقلم. فيقول في وصف مولاه وشَعْره ووجهه وثغره: [الكامل]

عَجَبًا **لِلَيْلِ ذَوَائِبٍ مِنْ شَعْرِهِ**   وَالوَجْهُ مِنْهُ عَنْ صَبَاحٍ قَدْ سَفَرْ[78]

تجلّى التّشبيه البليغ بشكل قويّ في قوله (لليْلِ ذَوَائِبٍ مِنْ شَعْرِهِ)، حيث شبّه الشّعر في مقدّمة الرّأس الأسود بغسق اللّيل، فحذف أداة التّشبيه ووجه الشّبه وأصل الصّورة (ذوائب الشّعر كاللّيل في السّواد). ويقصد منها إلى تعظيم صفة ممدوحه المتميّز بالشّباب اليافع من خلال لون شعره الفاحم، ووجهه النيّر المشرق، وجمال أسنانه، فبهذا النّوع التّصويريّ أكسب العبارة حسب **"أبي هلال العسكريّ"** (ت395هـ) زيادة في المعنى وضوحاً وتأكيداً[79] وأضحت «**تقوم بدور فعّال في انتقال تجارب الشّاعر ومشاعره إلى الآخرين والأساليب المختلفة من التصوير تجعل عمل الشاعر الفنّي أشدّ وضوحا وأكثر دقّة**»[80].

5/ التّشبيه المُجمل:

يُعدُّ هذا اللّون التّشبيهي أحد فروع التّشبيه وأنواعه لأنّه يحوي بعض أركان التّشبيه وترك غيرها فـ «**إذا كانت عناصر التّشبيه تتمثّل في المشبّه والمشبّه به والأداة ووجه الشّبه، فإنّ هذه العناصر قد**

[75] أدوات التّشبيه خمسة هي: الكاف، وكأنّ، وشبه، ومثل، والمصدر بتقدير الأداة. ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد سرف، 161/1.

[76] Wolfgang Iser, L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique, p 169.

[77] رشيد بن قسمية، قراءة سيميو أسلوبية في ديوان "حالة حصار" لـ: محمود درويش، مجلة قراءات، ص208.

[78] الديوان، ص 417.

[79] ينظر، أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتاب والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، 1952م، 243/2.

[80] نرجس الأنصاري، وعلي رضا نظري، جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ص1.

تتعرّض في النّص الشّعريّ إلى تغيير مواقعها أو حذف بعضها»[81]، وسميّ بالتّشبيه المجمل في كونه هو «**الذّي يُحذف منه أحد الرّكنيْن الآتييْن (أداة التّشبيه – وجه الشّبه)، فإذا حذفنا أداة التّشبيه فقط، فهو تشبيه مجملٌ، وإذا حذفنا وجه الشّبه فقط فهو تشبيه مجمل أيضاً»**[82] مثل: محمدٌ كالأسد، ومحمد أسد في الشّجاعة، ونحو قول "**البحتري**" (ت284هـ) يمدح أمير المؤمنين "المتوكّل على الله":

بِنْتَ بالفَضْلِ والعُلُوّ فَأَصْبَحَ ... تَ سَماءً وأَصبَحَ، النّاسُ أَرْضَا[83]

فالممدوح هو المشبه، وسماء هي المشبّه به، وبالفضل والعلوّ وجه الشّبه، والأداة غير مذكورة[84]. فالتّشبيه المجمل يرتكز على ثلاثة أركان: المشبّه والمشبّه به مع أداة التّشبيه أحياناً أو وجه الشّبه أحياناً أخرى حسب ما يستدعيه السّياق، وتقوى قيمة النّص وشاعريته عند عدم ذكر "وجه الشّبه" لأنّ «**ذكر وجه الشّبه –مثلاً– يحدّ من دور المتلقي، ومن إمكانية إيجاد تأويلات أخرى، وتزيد من شاعريّة الصّورة وإيحائيتها»**[85]. وفي الدّيوان نلحظ قول الشّاعر أثناء إعلانه عن أنواع الجياد الأندلسيّة: [الطويل]

وأَشْهَبَ كَالقِرْطاسِ قَدْ خَطَّ صَفْحَهُ ... كِتابٌ مِنَ النَّصرِ المُؤَزّرِ مُحْكَمُ[86]

يبدو هنا ورود التّشبيه المجمل بذكر المشبّه وأداة التّشبيه والمشبّه به في قوله (وأَشْهَبَ كَالقِرْطاسِ) وقد تمّ حذف وجه الشّبه الذي هو (البياض المخطّط بالأسود)؛ حيث شبه الجواد الأشهب ذا اللّون الأبيض المختلط بالسّواد، بالقرطاس الذّي يُعدُّ الصّفحة البيضاء المكتوب عليها بالحبر الأسود. ويرمى من هذا التّصوير إلى إظهار مدى جمال ألوان الحصان وتمازجها بين الأبيض والأسود من جهة، ومن جهة أخرى أراد رفع معنويات الجند والتّفاؤل بالانتصار من خلال هذه الصّورة، حيث جعل ألوان الحصان تبدو صفحات كُتِب عليها "الانتصار القويّ الثّابت المحكم"، فهي تُعدُّ رمزاً لـ «**الإرادة والعزيمة والقوة القادرة على مواجهة الصعاب والتفوّق على النّظراء والأنداد»**[87].

---

81 محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص182.

82 أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، تق: رشدي طعيمة وآخرون، ص 47.

83 البحتري، الديوان، تح: حسن كامل الصّريفي، دار المعارف، ط3، النيل، القاهرة، (د.ت)، المجلّد الثّاني، ص1216.

84 ينظر، أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، تق: رشدي طعيمة وآخرون، ص47، 48.

85 محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص 182.

86 الديوان، ص 488.

87 كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص90.

وأثناء وصفه لجواد المعركة بالأشهب والأحمر ونعته بالأدهم قال: [الكامل]

أَوْ أَدْهَمٍ كاللَّيْلِ إلاَّ أَنَّهُ لَمْ يَرْضَ بالجَوْزَاءِ حَلْيَ عِذَارِ[88]

نلحظ توظيف تشبيه مجمل في (أَدْهَمٍ كاللَّيْلِ) بحذف وجه الشّبه وهو (في السّواد)، حيث شبّه "ابن زمرك" الجواد ذا اللّون الأسود بالظّاهرة الطبيعيّة وهي اللّيل في ظلمته قصد إحداث تخويف في النّفوس المعادية لأنّ الظّلام دلالة على الخوف أحياناً. وصاحب الجواد لا يرضى بالحليّ لزينته بل مراده الوصول للعدوّ، ويُثير في الفارس العربي «**أمورا لعلّ أهمها: قوة هيئة الفرس واستقامتها وجمالها، وسرعة عدوه ولينها ويسرها، وقوته وثباته في المواجهة**»[89].

6/ المجاز المرسل:

من الصّور الفنيّة المتميّزة ببراعتها ومكانتها الرّفيعة في الكتب البلاغيّة "**المجاز المرسل**" الذّي هو «**استعمال اللّفظ في غير ما وُضع له في الأصل؛ لعلاقة بين المعنييْن الحقيقي والمجازي، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي**»[90]، وبتعريف آخر هو «**مجاز الذّي تكون العلاقة فيه بين المعنى الحقيقيّ والمعنى المجازي الذّي استعمل اللّفظ للدّلالة به عليه أمراً غير المشابهة، أو قائماً على التّوسّع في اللّغة دون ضابط معيّن**»[91]؛ فالملاحظ في المجاز المرسل أنّ بدايته وانطلاقته تكون من اللّفظ المرسل والمبعوث للمتلقي في النّص، وهو يحمل معنيين الحقيقي والمجازي لكن الاستعمال يكون للمجازي بقرينة تحجب المعنى الحقيقي، كما أنّه لا يتأسّس على المشابهة فهو يقوم على «**ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وُضع له ملابسة غير التّشبيه، كاليد إذا استعملت في النّعمة**»[92] لذا سميّ مجازاً مرسلاً، إضافة لذلك السّبب سميّ هكذا لأنّنا نرسل لفظة نريد بها معنىً آخر مجازياً ونحقّق علاقة بين

[88] الديوان، ص 407.

[89] كمال عصام السيوفي، الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، ص83.

[90] أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، تق: رشدي طعيمة وآخرون، ص 138.

[91] عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 271/2.

[92] القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تح: إبراهيم شمس الدين، ص 277.

المعنى الحقيقي لها وهنا تنتج علاقات كثيرة[93] نحو: العلاقة الجزئيّة[94] والعلاقة الكليّة[95]، والعلاقة السّببيّة والعلاقة المسبّبيّة[96] وغيرها.

وللمجاز المرسل فوائد تمسّ الإبداع والمبدع والمعنى فمن ناحية "**الإبداع**" و"**المبدع**" فهو يُعدُّ من طرق الإبداع البياني في كلّ اللّغات، تدفع إليه الفطرة الإنسانيّة المزوّدة بالقدرة على البيان، واستخدام الحِيل المختلفة للتّعبير عمّا في النّفس[97] أمّا من جهة "**المعنى**" فهو يؤدي المقصود بإيجاز، ويوضّحه ويقوّيه ويتطلّب مهارة في الرّبط بين المعنى الأصلي والمجازيّ[98].

ولهذا أنشد الشّاعر "ابن زمرك" في "أبي العباس السّلطان المريني" الذي يبيت يحرس قوله: [الطويل]

لَكَ الخيْرُ شَأْنُ الجفْنِ **يَحْرُسُ عَيْنَهُ**   وهَذَا **بِعَيْنِ اللهِ يُحْرَسُ** دَائمًا[99]

في البيت برز أسلوب تصويريّ يكمن في المجاز المرسل صدراً وعجزاً في قوله (يَحْرُسُ عَيْنَهُ) و(بِعَيْنِ اللهِ يُحْرَسُ)، حيث تمّ إرسال اللّفظة المجازيّة وهي (العين) وأراد بها مولاه "أبي العباس" في قوله الأوّل، والله تعالى في قوله الثّاني. فأرسل الجزء وأراد الكلّ فهي "علاقة جزئيّة"، فلا يكون هناك حذف «**من دون قرينة؛ فالشّاعر يوقع قارئه في ورطة ثم ينقذه منها، فلا يحذف [شيئاً] دون أمارات تهديه إلى**

---

[93] وتتبع هذه العلاقات من ذوق الأديب وأساليبه، وقد أحصى منها علماء البلاغة أكثر من عشرين علاقة. ينظر، أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، تق: رشدي طعيمة وآخرون، ص139.

[94] تكون بذكر الجزء وإرادة الكلّ مثل قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ ﴿٢٤﴾﴾ [إبراهيم/24]، فأطلق الله تعالى لفظة (كَلِمَةً) وقصد بها كلاماً كثيراً وهذا من باب إطلاق الجزء والرغبة في الكلّ. ينظر، أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، تق: رشدي طعيمة وآخرون، ص140، 141.

[95] وهي عكس الجزئيّة إذ تكون بإطلاق الكلّ وإرادة الجزء، نحو قوله تعالى: ﴿يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم مِّنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ﴾ [البقرة/19] أي يجعلون بعض أصابعهم، وهي رؤوسها، وهذا من قبيل إطلاق الكلّ والرّغبة في البعض. ينظر، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 276/2.

[96] السّببيّة نحو قولهم: رعينا الغيث، أي الذي سببه الغيث فأرسل السّبب وأراد المسبّب. والمسبّبيّة نحو قوله تعالى: ﴿وَيُنَزِّلُ لَكُم مِّنَ السَّمَاءِ رِزْقًا﴾ [غافر/13] أي مطراً هو سبب الرّزق. ينظر، القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تح: إبراهيم شمس الدين، ص279، 280، 281.

[97] ينظر، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 225/2.

[98] ينظر، أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، تق: رشدي طعيمة وآخرون، ص150.

[99] الديوان، ص 492.

المقصد فبعد تمعّنه قليلا يدرك المحذوف، ويساعده في ذلك سياق القصيدة»[100]. ورمى من هذا المجاز إلى تعظيم ممدوحه وإظهار قيمته ومكانته في رعيّته لأنّه يسعى إلى راحتهم بحراستهم، وهو بدوره يحميه الله ويحرسه من كلّ خطرٍ يُحدق به.

ثانيًّا: خصائص الأسلوب في التّرادف:

يعتمد المبدع على أساليب كثيرة في إبراز قدرته ومن هذه الطرق "**التّرادف**" الذّي يرتكز على ثقافةٍ لغويّةٍ ورصيدٍ عميمٍ وهو من الطّرق التّي «**يُعبّر به الكاتب أو الأديب عمّا يدور في نفسه من أفكار وينقل مشاعره وأحاسيسه إلى القارئ والسّامع»**[101]. وقد قال عنه "**ابن جنّي**" (ت392هـ) ملمّحاً في (باب في تلاقي المعاني، على اختلاف الأصول والمباني): «**هذا فضلٌ من العربيّة حسن كثير المنفعة، قويّ الدّلالة على شرف هذه اللّغة. وذلك أن تجد للمعنى الواحد أسماء كثيرة، فتبحث عن أصل كلّ اسم منها، فتجد مُفضيَ المعنى إلى معنى صاحبه»**[102]، حيث جعله باباً ذا منفعة للعربيّة وإثراء لها باعتبار أنّه عند النّظر للأسماء نجد لها معنىً خاصًّا ومعنىً مشابهاً لها في اسم آخر.

كما راح "**الشّريف الجرجاني**" (ت816هـ) يشير في قوله بأنّه «**عبارة عن الاتّحاد في المفهوم، وقيل: هو توالي الألفاظ المفردة الدّالة على شيء واحد باعتبار واحد»**[103]، فيبدو أنّه قد ركّز على الجانب المفهومي الدّلالي للألفاظ في كونها متلاحمة، حيث جعل التّرادف عبارة عن اتّحاد تامّ في المعنى. وهو تعريف شبيه لما صرّح به "**السّيوطي**" (ت911هـ) إذ عدّه تلك «**الألفاظ المفردة الدّالة على شيء واحد باعتبار واحد»**[104] فمدار اهتمام التّرادف عند "السّيوطي" هو الألفاظ المفردة وليست الجملة ذات دلالات واحدة باتّحاد الكلمات.

والملاحظ من التّعاريف عند القدماء عدم إيراد مصطلح "**التّرادف**" لأنّه «**جاء متأخّراً بعض التّأخّر، وذلك بعد أن اتّضحت معالم هذه الظاهرة وأصبحت من المواضيع اللّغويّة التّي يعرض لها**

---

[100] مريم أقرين، العدول ومقاصده في ديوان ابن خفاجة الأندلسي، ص100، 101.

[101] أيمن أمين عبد الغني، الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، تق: رشدي طعيمة وآخرون، ص329.

[102] ابن جني، الخصائص، تح: محمد علي النجار، 113/2.

[103] الشّريف الجرجاني، معجم التّعريفات، تح: صدّيق المنشاوي، ص50.

[104] السيوطي، المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، تح: محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، 402/1.

العلماء في كتبهم»[105]، فشأنه شأن العلوم الأخرى لم يظهر بمعالمه صراحة بل أشير إلى معناه ومحتواه ومفاده ومفهومه.

وقد عَرف هذا الباب الواسع في اللّغة العربيّة جدالاً كبيراً من جهة قبوله ورفضه أي بين المؤيّدين بوجود التّرادف وبين المعارضين له، وكلّ فريقٍ راح يعرض للأسباب والحجج التّي تؤكّد صحّة اتّجاههم، وقد شرح "**السّيوطي**" في كتابه "**المزهر في علوم اللّغة**" هذا الخلاف؛ فمنهم من اعترف بالتّرادف إذ جعل تلك الكلمات صفات تنتسب لمعنى واحد، نحو: سيف، وحسام[106]. وفريق آخر ينفي التّرادف في أنّ كلّ اسم وصفة له دلالته الخاصّة نحو الأفعال: مضى وذهب وانطلق، فمعنى مضى ليس معنى جلس[107].

وللتّرادف العديد من الأسباب فكلّ دارسٍ قديمٍ أو حديثٍ حاول استخراج بعضها وجعلها مدعىً لظهور التّرادف وعلّة ذلك مع مرور الزّمن وهي تختلف من لغويّ إلى آخر، وقد ذكرها "**إبراهيم أنيس**" محاولاً جمع كلّ ما هو محتمل[108].

ومن أشكال التّرادف أنّه يقع بين الأفعال والأسماء والمصادر والجمل وهذا حسب مهارة المبدع وفكرته الشّاغلة لبّه، وحسب مقصده الموجّه للمتلقي. حيث تمركز التّرادف في الأبيات الشّعريّة "لابن زمرك" وأخذ صوراً عديدة فنجد:

---

105 حاكم لعيبي الزيادي، الترادف في اللغة، دار الحرية للطباعة، (د.ط)، العراق، 1980م، ص34.

106 وكالحنطة والبرّ والقمح، وكالمسكن والمنزل والدّار والبيت، وكذهب ومضى وانطلق، وكالعير والحمار، وكالذئب والسّيّد. ينظر، الرّماني، الألفاظ المترادفة المتقاربة المعنى، تح: فتح الله صالح علي المصري، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، المنصورة، 1987م، ص7. وهذا الفريق حسب "**بن عيسى الرّماني**" (ت384هـ) أنّهم «**يسلّمون بوجود المترادفات غير أنّ لهم تحفّظاً وهو أنّه عند التّدقيق في أصل كلّ من هذه الكلمات نجد فروقاً في المعنى فالكلمات المترادفة عندهم هي المتقاربة في المعنى، والتّي تدور حول معنى واحد**». الرّماني، الألفاظ المترادفة المتقاربة المعنى، تح: فتح الله صالح علي المصري، ص20.

107 ينظر، السيوطي، المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، تح: محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، 404/1. وينظر، شكري محمد عياد، اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ص68.

108 ينظر، إبراهيم أنيس، اللهجات العربية، دار الفكر العربي، (د.ط)، اسكندرية، 1999م، ص143، 144. وينظر، الرّماني، الألفاظ المترادفة المتقاربة المعنى، تح: فتح الله صالح علي المصري، ص26 إلى 30. وينظر، حاكم لعيبي الزيادي، الترادف في اللغة، ص 77.

1/ التّرادف بين فعلين:

قال في سياق مدحٍ: [الكامل]

لاَ زِلْتَ شَمْسًا في سَمَاءِ خِلاَفَةٍ وهِلاَلُكَ الأَسْمَى **يَتِمُّ** و**يَكْمُلُ**[109]

أورد "ابن زمرك" في نهاية عجزه تقارباً في المعنى في فعليْ (يَتِمُّ) و (يَكْمُلُ) كما جاء في "**لسان العرب**": «**الكمال: التّمام [...] وأكملت الشّيء، أي أجملته وأتممته، وأكمله هو استكمله وكمّله: أتمّه وجمّله**»[110]. ويرمي منهما إلى التّأكيد على سمو مولاه وبيان مدى رفعته المتميّز بتمام أخلاقه وكمال أفعاله حتّى صار شمساً ينير دروب الرّعيّة، وهلالاً يسطع بالخلافة نحو الازدهار، كما يقصد من توظيف التّرادف إلى تحقيق توحيدٍ في القافية والرّوي.

وفي ذكر صفات ممدوحه التي ربطها بالمدامة قال: [الكامل]

أَمَّا المِدَامُ فَدُمْتَ **تُطْلِعُ** شَمْسَها بَيْنَ البُدُورِ وشَمْسُ وجْهِكَ **تَسْطَعُ**[111]

نجد الصدر والعجز تضمّن فعلين متقاربين معنوياً الثّاني صفة للأوّل هما (تُطْلِعُ) و(تَسْطَعُ)، حسب ما ورد في المعاجم العربيّة فـ (طلع): «**يدلّ على ظهورٍ، وبروزٍ، يُقال: طلعت الشّمس طلوعاً ومطلعاً**»[112]، فعند طلوع الشّمس تسطع بنورها لأنّ معنى (سطع): «**انتشر وارتفع [...] ويُقال للصّبح إذا طلع ضوؤه في سماء، قد سطع**»[113]. فهذه اللّفظة وصفتها وُظّفت ليُبيّن بها الشّاعر غرضه المعنوي الكائن في إجلاء عظمة ممدوحه، حيث جعل مقابلةً بين احمرار الخمرة كطلوع الشّمس وبروزها، وبين وجهه المنير السّاطع بضوئه مثل البدر والشّمس.

2/ التّرادف بين اسميْن:

بمدح الرّسول صلّى الله عليه وسلّم وجعله سيّداً من نسل آدم، وإكرامه باعتباره مبعوثًا إلى الإنس والجنّ. أنشد إلى غاية قوله: [الطويل]

وَأَكْرِمْ بِآيَاتٍ تُحَدِّثُنَا بِها ولاَ مِثْلُ آيَاتٍ بِمُحْكَمِ **فُرْقَانِ**

---

[109] الديوان، ص 472.

[110] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مادّة (ك م ل)، ص3930.

[111] الديوان، ص 437.

[112] ابن فارس، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مادّة (ط ل ع)، 419/3.

[113] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مادّة (س ط ع)، ص3008.

وَمَاذَا عَسَى يُثْنِي البَلِيغُ وقَدْ أَتَى ثَنَاؤُكَ فِي وَحْيٍ قَدِيمٍ **وَقُرْآنِ**[114]

استخدم "ابن زمرك" في مدحه للنبيّ –صلّى الله عليه وسلّم– ترادفاً بين اسمين في نهاية البيتين الشّعريين بـ (فُرْقَان) و(قُرْآن) كون الأولى هي أحد أسماء الثّانيّة ومعنى (فرق): «**الفصل بين الشّيئين، وقوله:** ﴿وَقُرۡءَانٗا فَرَقۡنَٰهُ﴾ **[الإسراء/ 106] أي فصّلناه وأحكمناه. والفرقان: القرآن، وكلّ ما فرّق به بين الحقّ والباطل [...] وهو من أسماء القرآن**»[115]. ويقصد منهما إلى تحقيق التّجنيس والحفاظ على القافيّة والرّويّ من جهة، ومن جهة أخرى يسعى إلى إعلام القارئ غير المسلم بميزة الآيات القرآنيّة التي يلفظها النبيّ صلّى الله عليه وسلّم، بأنّها مُحكمة تفرّق بين الحقّ والباطل حتّى أنّ البليغ إذا أراد تعظيم الآيات يجد أنّ النبيّ قد أشاد بالوحيّ والقرآن الكريم قبل أيّ إنس آخر.

3/ التّرادف بين مصدريْن:

وأثناء التّفاخر بالإسلام والإيمان اللّذيْن امتدّ ظلّهما لمسافات وقضياً على الأوثان قال عن صفاء الرّوح: [الطويل]

هُنَالِكَ تَصْفُو للقَبُولِ مَوَارِدٌ يُسَقَّوْنَ منْها فَضْلَ **عَفْوٍ** و**غُفْرَانِ**[116]

وظّف الشّاعر تقارباً في المعنى بين مصدرين هما (عَفْوٍ) و(غُفْرَان) باعتبار أنّ «**الغفر والمغفرة: التّجاوز عن الخطايا والذّنوب [...] والتّغطية على الذّنوب والعفو عنها**»[117]. قاصداً منهما إلى الافتخار والإجلال بصفة ترك المعاقبة عند المقدرة النّاتجة عن صفاء النّفس من كلّ حقدٍ، لتُسْقَى العباد الخاطئة وتُغطّى ذُنوبها بفضل العفو والغفران.

تميّز الإمام "محمد" بأنّه تملّك قلوب رعيّته حتى قال فيه الشّاعر: [الكامل]

أَمَّتْ وَفُودُ النَّاسِ مِنْكَ مُمَلَّكًا قَدْ خُصَّ **بالتَّعْظِيمِ والإجْلاَلِ**[118]

---

[114] الديوان، ص 496.

[115] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مادّة (ف ر ق)، ص3398، 3399.

[116] الديوان، ص 495.

[117] ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مادّة (غ ف ر)، ص3273، 3274.

[118] الديوان، ص 461.

كان التّرادف المصدريّ واضحاً هنا في (التَّعْظِيم) و(الإِجْلاَل) لأنّ معنى (جلل): «**عظمته [...] وقد يوصف به الأمر العظيم والرّجل ذو القدر الخطير**»[119]. وقصد منهما إلى حصر وقصر مولاه بالتّبجيل والتّعظيم لأنّه أهلٌ للاحترام والإجلال وذو قدر رفيع، حتى جعلته وفود النّاس إماماً عليهم وملكاً فيهم. ويهدف منه أيضا إلى مراعاة القافية وحرف الرّويّ (اللاّم).

4/ التّرادف بين جملتيْن:

أنشد "ابن زمرك" عن مولاه قصيدة تُمجّده وتُعلي منه حتّى قال: [الكامل]

إِنْ **يَحمِلُوكَ عَلَى الكَوَاهِلِ** طَالَمَا   قدْ كُنْتَ مَحْمُولاً علَى الأَحْدَاقِ

أَوْ **يَرْفَعُوكَ علَى العَوَاتِقِ** طَالَمَا   رَفعَتْكَ ظهْرُ مَنَابِرٍ وَعِتَاقِ[120]

يبدو هنا ترادفًا بين جملتْن هما (يَحمِلُوكَ علَى الكَوَاهِلِ) و(يَرْفَعُوكَ علَى العَوَاتِقِ)، فاستعمال هذه الصورة التّعبيريّة «**لابد أن تنطوي على مقصد معيّن أراد المتكلّم أن يبلغه إلى السّامع ويرجى للسّامع أن يستخلصه مما قاله المتكلّم لأنّ اللّغة شركة بينهما**»[121]، فهناك تقارب المعنى بين لفظتيْ (حمل) و(رفع) لأنّ «**حمل الشّيء بيده: رفعه ووضعه عليه أو بيده** ﴿وَحُمِلَتِ ٱلْأَرْضُ وَٱلْجِبَالُ فَدُكَّتَا دَكَّةً وَٰحِدَةً ﴿١٤﴾﴾ [الحاقّة/ 14] **رُفعت من مواضعها**»[122]، كما نجد كلمتيْ (الكاهل) و(العاتق) تشتركان في المعنى؛ فإذا كانت الأولى هي «**ما بين كتفه أو موصل العنق في الصّلب، ألقى المسؤولية على كاهله جعله مسؤولاً**»[123]، فالثّانيّة تتمثّل في «ما بين المنكب والعُنق كتف، أخذ الأمر على عاتقه تكفّل بالقيام به، تقع المسؤوليّة على عاتقه: تتحمّل المسؤوليّة»[124]. فيقصد الشّاعر من ذلك إلى بيان مدى شموخ قدر مولاه، حيث أعلى من مكانته بتكرار معنى حَمْلِه على الكتف ورَفْعِه على الكاهل أو العاتق مرتين الدّالة على عظمة قدره وتحمّله المسؤوليّة، لأنّه كان دائماً مركز اهتمام الجميع التّي عبّر عنها مجازاً (بأنّه محمولٌ في وسط أعينهم) وكما أنّه عُرف برفعته باعتلائه منبر الإمام أو منبر مناسبة ما، وكان سيّداً في الكرم بلا منازعٍ أيضاً.

---

119 ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، مادّة (ج ل ل)، ص662.

120 الديوان، ص 447.

121 تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ص489.

122 أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، مادّة (ح م ل)، ص561، 562.

123 نفسه، مادّة (ك ه ل)، ص1967.

124 نفسه، مادّة (ع ت ق)، ص1404.

ثالثًا: خصائص الأسلوب في التّضمين:

في اللّغة العربيّة باب واسع لطيف المسلك مرتبط بعلوم أخرى واتّجاهات كثيرة يعتمد على ثقافةٍ واسعةٍ للمبدع أثناء إنشاء إنتاجه الأدبي وهو "التّضمين"، وقد عرِف عند اللّغويين فنجد "**الجاحظ**" (ت255هـ) الذّي أشار إلى التّضمين بلفظ "السّرقة" في باب (أخذ الشّعراء معاني بعض) فقال: «**ولا يعلم في الأرض شاعر تقدّم في تشبيه مصيبٍ تامّ، وفي معنىً غريب عجيب، أو في معنىً شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلاّ وكلُّ مَنْ جاء من الشّعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعْدُ على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيَه بأسره، فإنّه لا يدعُ أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه**»[125]، فيبدو من خلال قوله تلميحه للتّضمين من دون التّصريح به وذلك بفكرة اعتماد الشّاعر على محتوى غيره سواء كان تشبيهاً أو معنى غريبًا أو شريفًا، أو بديعًا، فيأخذ بعضه أو كلّه ويكون شريكاً مع غيره الذّي سرق منه حسب تعبيره.

وفي هذا السّياق وضّح "**أبو هلال العسكريّ**" (ت395هـ) مجموعة من الألفاظ التّي لها علاقة بالتّضمين وهي: السّرقة والسّلخ وجودة الأخذ فقال: «**إنّ مَنْ أخذ معنى بلفظه كان له سارقاً، ومَنْ أخذه ببعض لفظه كان له سالخاً، ومَنْ أخذه فكساهُ لفظاً مِنْ عنده أجود من لفظه كان هو أوْلى به ممّن تقدّمه**»[126]، فجعل "**السّرقة**" عبارة عن توظيف معنىً بلفظه كما هو دون تغيير، أمّا "**السّلخ**" عنده فهو إدراج معنىً بألفاظ ولكن ليست كلّها ومن غير إضافات، وأمّا أحسن تضمين هو أخذ المعنى مكسوًّا بألفاظٍ أخرى غير الأولى وأفضل من اللّفظ الأوّل، فهنا يكون له الأحقيّة في تملّك التّضمين وانتسابه له.

ثمّ نبّه "**العسكريّ**" إلى اعتراف اللّغويين بالتّضمين وإمكانيّة استعماله وأصحيّته وعدم عيبه بشروط هي: عدم أخذ المعنى بلفظه كلّه، أو إفساد المعنى الحقيقي وتقصيره من المأخوذ أثناء نقله، أو عدم مبالاة الشّاعر فيأخذ أقوالاً مشهورة ومعروفة ويتغاضى عن الأمر[127]، فعكس ذلك نستنتج أنّه سيكون سارقاً.

---

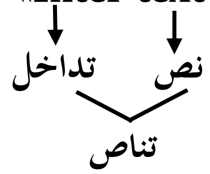
[125] الجاحظ، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، 311/3.

[126] أبو هلال العسكري، الصناعتين الكتاب والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، 197/1.

[127] ينظر، نفسه، 197/1.

كما نجد "**أبا الأصبع المصريّ**" (ت654هـ) راح يقول عن التّضمين في (باب حسن التّضمين): «**وهو أن يُضمّن المتكلّم كلامه كلمة من بيت، أو من آية، أو معنىً مجرّداً من كلام، أو مثلاً سائراً أو جملةً مفيدة، أو فقرة من حكمة**»[128]، فهو تداخل نصوصٍ مختلفةٍ من بيت شعريّ أو آيةٍ أو مثالٍ أو حكمة. كما يتمثّل في أن يُضمّن المتكلّم كلامه من شعرٍ أو نثرٍ كلاماً لغيره بلفظه أو بمعناه سواء كان من القرآن المجيد أو من أقوال الرّسول صلى الله عليه وسلّم، أو من الأمثال السّائرة أو من الحكم المشهورة دون أن يعزو القول لقائله[129]، فالملاحظ هنا ورود الفكرة ذاتها من احتواء النّص الأوّل نصوصاً كثيرةً من مصادر مختلفة.

وانطلاقاً ممّا تقدّم نلحظ أنّ المفاهيم متّفقة في التّضمين بصفة عامّة إلاّ أنّ «**المصطلح مختلف فعند القدماء كان يتمثّل بمصطلحات: السّرقات والتّضمين والإعادة والاستعانة إلخ، وعند المعاصرين يتمثّل: بتداخل النّصوص وتعالق النّصوص والنّصوصيّة وصولاً إلى مصطلح التّناص Inter text**»[130].



وعليه، كان مصطلح التّضمين متعلّقًا بالتّراث العربيّ القديم وغيره من المصطلحات المرادفة له، ومصطلح التّناص مرتبط بالدّراسات الحديثة والمعاصرة المأخوذة من عند الغربيين رغم تجذّر آثاره عندنا ووجود مفهومٍ له في تراثنا.

فهذه الخصيصة الأسلوبيّة تقتنص النّصوص وتستحضرها، ذلك أنّ هذا الاستدعاء لم يكن شكلياً أو الغرض منه التّزيين فقط، بل هو سعيٌ نحو التّوظيف واستقدام الدّلالة، كما أنّه سعيٌ لأجل قصديّة

---

[128] ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد سرف، 140/1.

[129] ينظر، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 536/2.

[130] منى رفعت عبد الكريم، التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي (326هـ-362هـ)، مجلة ديالي، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ديالي، العدد 65، ص546. انتقل مصطلح الاقتباس والتّضمين من البلاغة إلى العمارة، ليكون لدينا مصطلحان جديدان هما "**الاقتباس المعماري**" و"**التّضمين المعماري**"؛ فالأوّل يعني أخذ المصمّم المعماري جزءاً من بناء ديني أو بناء تأريخي ليُضمّنه تصميمه، ويمكن أن يكون الأخذ من العلوم والمعارف الأخرى: كالفيزياء والرّياضيات أو مدارس النّقد الحديثة كالتّفكيكيّة. وأمّا التّضمين المعماري: فهو أن يأخذ المهندس المعماري جزءاً من تصميم غيره ليودعه تصميمه على أن يقرّ بذلك. ينظر، عماد يونس لافي، الاقتباس والتّضمين في اللّغة والعمارة، قسم اللّغة العربيّة، كليّة التّربية للبنات، جامعة بغداد، ص1.

مرجوّة ومُبتغاة[131]، التّي تستنير المعنى وتُجلّيه ويُقوّيه من خلال محاولة «**الارتقاء بلُغة النّص وبنيته اللّفظيّة، وتفجير طاقته الدّلاليّة على ألاّ يصل الأمر بالمبدع إلى الحدّ الذّي يجعل فيه ما اقتبسه أو ضمّنه طاغياً على نصّه، ومُهيمناً عليه**»[132] فبداية التّضمين شكليّة لتصل إلى الهدف النّهائي المعنوي.

أثناء نسج "ابن زمرك" لشعره أدرج مجموعة من النّصوص الخارجة عنه ليُحقّق هدفاً ما، وهذا الأسلوب في الكتابة برز بأنواعه فنعثر على: التّضمين مع النّصوص الدّينيّة، التّضمين مع الشّعر، التّضمين مع الأسماء، وتضمين أحداثٍ سياسيّةٍ.

1/ التّضمين مع النّصوص الدّينيّة:

الجانب الدّينيّ كان واسعاً في الدّيوان إذْ تجلّى في فكرة الآيات القرآنيّة، والقصص الدّينيّة، والأحاديث النبويّة الشّريفة.

أ. تضمين آياتٍ قرآنيّةٍ:

هذا الشّكل التّضميني يكثر في النّصوص الإبداعيّة ويعتمد على حفظ المبدع إذْ هو «**تضمين النّظم أو النّثر بعض القرآن لا على أنّه منه، بأن لا يُقال فيه: قال الله أو نحوه**»[133]، فتضمين الآيات القرآنيّة هو إدراج النّص الإبداعي بعضاً من القرآن بشرط عدم التّصريح بعبارة (قال الله تعالى)، وذكر "**ابن الأثير**" أنّ تضمين القرآن والأخبار النبويّة على وجهيْن: أحدهما تضمين كلّي الذّي يكون بذكر المعنى واللفظ أي تُذكر الآية والخبر بجملتهما، وثانيهما تضمين جزئي المتحقّق بإدراج بعضٍ من اللّفظ والمعنى في محتوى الإبداع أي إدخال بعضٍ من الآية والخبر ضمن الكلام[134].

فالتّضمين القرآني له فائدة على "**المبدع**" و"**النّص**" و"**المتلقي**"، فأمّا ما يتعلّق "بالمبدع" و"النّص" فنجد هناك تداخلاً بينهما لكون النّص يحمل «**طاقة داخلية كامنة لإنتاج دلالة ما، ولكلّ أديب قدرته على استخراج هذه الطّاقة، وبثّها لتشعّ منه الدّلالات المتعدّدة، والاستعانة بالنّص القرآني**

131 ينظر، كاظم عبد فريج المولى الموسوي، الاقتباس والتّضمين في نهج البلاغة دراسة أسلوبيّة (بحث)، ص121.

132 نفسه، ص19.

133 علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، 217/2.

134 ينظر، ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، 200/3. وينظر، محمد الجرجاني، الإشارات والتّنبيهات في علم البلاغة، تح: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب: علي حسن، (د.ط)، (د.ب)، 1997م، ص287، 288.

غير المباشر القريب واحد من أوجه إظهار طاقة النّص»[135]؛ فالمبدع عليه تفجير النّص وسحب طاقته منه بمساعدة النّص القرآني ومهارته في ذلك، لذا راح الشّعراء يكثرون من الأخذ من القرآن الكريم لتجميل شعرهم، وتنويع طرقهم[136]. أمّا من جهة "المتلقي" فعليه أن يعتمد على التّأمّل وتكرار القراءة ومعاودتها حتّى يقع على الهدف المنشود، ولكن بالاستعانة برصيدٍ معرفيٍّ وخلفيّةٍ فكريّةٍ وثقافةٍ حفظيّةٍ للقرآن التّي تُعينه للعودة كلّ مرة للنّص الأصلي[137].

ففي مدح "ابن زمرك" الشّيخ القاضي "أبي جعفر بن فركون" الذي تحدّى أرباب البيان قال: [الطويل]

أُعِيذُكَ باسْمِ اللهِ **مِنْ شَرِّ حَاسِدٍ** يَموتُ بِغَيْظٍ دُمْتَ خَيْرَ مُعَوَّذَ[138]

الشّاعر استخدم في البيت الشّعريّ تضميناً في قوله (مِنْ شَرِّ حَاسِدٍ) المأخوذة من "سورة الفلق" في قوله تعالى: ﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ ٱلْفَلَقِ ۝١ مِن شَرِّ مَا خَلَقَ ۝٢ وَمِن شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ ۝٣ وَمِن شَرِّ ٱلنَّفَّٰثَٰتِ فِى ٱلْعُقَدِ ۝٤ وَمِن شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ ۝٥﴾ [الفلق/05] فالكتابة الفنيّة «**تتطلّب من الكاتب أن يُفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير انتباهه حتّى لا يفتر حماسته لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إيّاه**»[139]. ويرمي من ذلك إلى التّشريف بممدوحه والدّعاء له بالحفظ من كلّ حاسدٍ يُضمر له الشّر، ويمتلئ بالغيظ الشّديد والغضب الثّائر عليه لأنّه واجه أصحاب البيان والبلاغة وأدرك بعيد المنال وجعله سهلاً.

---

135 كاظم عبد فريج المولى الموسوي، الاقتباس والتّضمين في نهج البلاغة دراسة أسلوبيّة (بحث)، ص69.

136 نحو قول "ابن خفاجة الأندلسي": [المتقارب]

فَهَضبَةُ حِلمٍ، إذا ما احتبَى؛ وقِسطَاسُ عَدْلٍ، إذَا مَا حَكَمْ. الديوان، ص263.

حيث يظهر أنّ الشاعر ركّز اهتمامه على صفات ممدوحه فهو «**ذو مكانة رفيعة، وسامية بعقله، وحلمه، ووقاره حين يجلس، وهو صاحب الميزان الدقيق العادل حين يقضي بحكمه، وبعبارة أخرى؛ هو الوقور المتعقل إذا قضى، ولا يحكم سوى بالعدل**». مريم أقرين، العدول ومقاصده في ديوان ابن خفاجة الأندلسي، ص118. وقد ضمّن أثناء ذلك عبارة (قسطاس عدل) المستقاة من قوله تعالى: ﴿فَأَصْلِحُوا۟ بَيْنَهُمَا بِٱلْعَدْلِ وَأَقْسِطُوٓا۟ ۖ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلْمُقْسِطِينَ ۝٩﴾ [الحجرات/09].

137 ينظر، كاظم عبد فريج المولى الموسوي، الاقتباس والتّضمين في نهج البلاغة دراسة أسلوبيّة (بحث)، ص34.

138 الديوان، ص 319.

139 شكري محمد عياد، اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ص81.

وبوصف حالة المعركة وقوّة ممدوحه قال "ابن زمرك": [الكامل]

كَمْ مِنْ قَوَاعِدَ قَدْ نَسَفْتَ رُبُوعَها **فَتَزَلْزَلَتْ أرْجَاؤُهَا زِلْزَالَهَا**[140]

فنجد هنا تضميناً في قوله (فَتَزَلْزَلَتْ أرْجَاؤُهَا زِلْزَالَهَا) مع قوله تعالى: ﴿إِذَا زُلْزِلَتِ ٱلْأَرْضُ زِلْزَالَهَا ۝١﴾ [الزّلزلة/ 01] الذّي يعدّ «**من الأساليب الفاعلة في الأثر الدّلالي، ويأتي هذا الحشد التّضميني في النّص بُغية شحن الموقف والتّأثير في المتلقي، فيغدو صيغة نصيّة شديدة التّكثيف**»[141]. ويرمي منه إلى تعظيم هول القتال في المعركة التي تمّ فيها سحق كلّ عدوٍّ في مكان، ونسف أنحائها حتّى يبدو وكأنّ الجيش الإسلاميّ يُزلزل الأرجاء عامّة.

وبذكر أفضال الله على عباده في كونه أوجد الأكوان من عدم حتّى تغدو كلّ الألسن تُسبّح الله وتحمده، فقال: [البسيط]

سُبْحَانَهُ **خلَقَ الإنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ** وبَعْدُ هَيَّأَهُ للكَتْبِ بالقَلَمِ[142]

الشّاعر وظّف تضمين من خلال قوله (خلَقَ الإنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ) بقوله تعالى: ﴿ٱقْرَأْ بِٱسْمِ رَبِّكَ ٱلَّذِى خَلَقَ ۝١ خَلَقَ ٱلْإِنسَٰنَ مِنْ عَلَقٍ ۝٢﴾ [العلق/02]. ويقصد منه إلى الإجلال للواحد الأحد بديع خلق البشر من علق، وبعد أن كبِر بثّ فيه رغبة تعلّم المجهول ومحاولة اكتشافه ثمّ هيّأه وأعدّه للكتابة بالقلم، فكلامه «**فيه الكثير من المنطق والعقل والتحليل، يحمل دعوة للتأمل بلطف ولين [...] في مخلوقات الله تعالى، وخاصة خلق الإنسان؛ كيف ركبّه وألّف بين أجزائه وأخرجه من العدم إلى الوجود؛ داعيا إيّاه إلى النظر في خلقه أول مرة ليدرك ببساطة أنه –ليس على الله بعزيز– النشأة الأخرى**»[143].

ب. تضمين قصص قُرآنيّة:

توجد هذه الخاصيّة في نصوص الإبداع حيث يضمّن المرسل نصّه قصّةً من الموروث الدّيني والقارئ يعرفها لكن هذا الاحتواء يكون تلميحاً لها ببضعةِ كلماتٍ، والوصول للهدف بأسلوبٍ مختصرٍ فمن

140 الديوان، ص 192.

141 كاظم عبد فريج المولى الموسوي، الاقتباس والتّضمين في نهج البلاغة دراسة أسلوبيّة (بحث)، ص289.

142 الديوان، ص 269.

143 مريم أقرين، العدول ومقاصده في ديوان ابن خفاجة الأندلسي، ص84.

خلال هذه «**الخصيصة نرى النّصوص تستهدف الاقتصار والاختصار في صناعة المعاني ورسم الصّور**»[144]. إنّ توظيف النّصوص القصيرة ذات المحتوى القصصي يحمل عبرة ودلالة مركّزة سواء قصّة يوسف أو عيسى أو الخضر عليهم السّلام وغيرها، يجعلها تنصهر في النّص الأصلي وتندمج ويخدم بعضه بعضاً باعتبار أنّ «**النّصوص هنا تقوم على استدعاء قصّة أو حادثة تقذف بدلالاتها في النص فيغدو حزمة من المعاني الدّائرة في فلك المعنى العام للنّص**»[145] لتُذهب ذهن القارئ لها ويفهم الموعظة منها.

تضمّنت قصائد "ابن زمرك" قصص قرآنيّة وفي هذا السّياق نجده يتحدّث مُجيباً عن لغزٍ في الشّمس التي وصفها بأوصافٍ تُبيّن قيمتها وفضلها، حيث أوضح أنّ الله تعالى أقسم بها في القرآن الكريم إضافة إلى (الضّحى، الفجر، اللّيل، الصّبح، النّجم، والقمر) وأنّها تسكن في الأبراج مُختالة، كما هي طائر في الجوّ تزورنا كلّ صباح إلى أن قال: [السّريع]

وَفِتْيَةٍ صَالِحَةٍ قَدْ جَفَتْ وخَلَّفْتَهُمْ دُونَهَا نَائِمِين[146]

حيث نلاحظ أنّ الشّاعر ضمّن قصيدته قصّة من القصص القرآنيّ بإشارته إلى أصحاب الكهف في "**سورة الكهف**" والذّين ناموا في سبات عميق دام سنوات طوال فيه هرباً بدينهم من الكافرين، فبزاده المعرفي القرآني الذّي شكّل «**مصدراً إلهامياً ومحوراً دلالياً لكثير من المعاني والمضامين [...] وحاول [الشاعر] النفاذ من خلالها لتصوير معاناته والتعبير عن قضاياه ومواقفه وتعميق تجاربه**»[147]. ليرمي من توظيفه هذه الفكرة إلى بيان فضل الشّمس وفائدتها في حياة البشريّة؛ فكان من أسباب بقاء أهل الكهف الصّالحين أحياء دون تجمّد هو دفء الشّمس التي تعمل على تجفيفهم ثمّ تتركهم ينامون براحة واطمئنان.

كما نجد "ابن زمرك" في موضع آخر يكتب إلى صديقه القاضي "أبا العباس الشّريف" في طرس أحمر يطلب حوتاً، لذا نراه ضمّن القصّة التّالية في قوله: [السّريع]

---

144 كاظم عبد فريج المولى الموسوي، الاقتباس والتّضمين في نهج البلاغة دراسة أسلوبيّة (بحث)، ص292.

145 نفسه، ص293.

146 الديوان، ص 229.

147 ناهدة أحمد الكسواني، تجليات التناص في شعر سميح القاسم مجموعتا "أخذة الأميرة يبوس" و"مراثي سميح" أنموذجا، مجلة قراءات، ص164.

أَفْصَحَ لِي يَطْلُبُ حُوتًا بِهَا وتِلكَ فِيهَا سُنَّةُ المُرْسَلِينْ

أَلاَ تَرَى مُوسَى وقَدْ حَلَّهَا أَصْبَحَ للحُوتِ مِنْ الطَّالِبِينْ

فِي سُورَةِ الكَهْفِ لها قِصَّةٌ مَنْصُوصَةٌ مِنْ أَصْدَقِ القَائِلين[148]

الظّاهر في هذه المقطوعة تضمين "ابن زمرك" لقصّة **(موسى والخضر عليهما السّلام)** في "**سورة الكهف**" وطريقة وصول "موسى" "للخضر" عليهما السّلام، بواسطة الحوت الذّي يُعدُّ علامة حين تدبُّ فيه الحياة، فبتوظيف الشّاعر لمعانٍ قرآنية قصيدته نراه يرسم بها «**صورة وامضة تومض في فكر المتلقي ثمّ تختفي، لكن المعنى الذي تحمله تجعلها تترك أثرها، بل إنّ هذا الأثر يحفر مكاناً لها في ذاكرتنا القرآنية**»[149] ما جعل القصيدة برمتها خاشعة في محراب الشّعر. ويرمي من ذلك إلى تعظيم طلب صديقه إلى درجة تشبيهه بحالة موسى عليه السّلام أثناء طلبه للحوت في عودة الحياة له لأجل معرفة مكان العبد الصّالح (الخضر)، فكلاهما يطلب الحوت حسب رغبته الذّاتيّة.

ج. تضمين الحديث النبويّ الشريف:

من بين التّضمينات داخل النّصوص الإبداعيّة إضافة للآيات والقصص القرآنيّة، الأحاديث النبويّة الشّريفة النّابعة من الرّسول -صلّى الله عليه وسلّم- والتّي قد ضُمّن شيءٌ منها في الكلام من غير ذكر قائلها باعتبار أنّ «**استحضار الحديث بنصّه وأفراده من غير مقدّمة أو تعليق، يترك النّص يسيح في فضاء رحب ويفتح العقل على مصراعيه، ويتخطّى به حدود الزّمان والمكان، ليكون موجّهاً إلى النّاس كافّة إلى يوم الدّين**»[150]، فالحديث الشّريف يصلح لكلّ زمانٍ ومكانٍ لما فيه من عبرٍ وموعظةٍ، وأنّ توظيفه بشكلٍ صحيحٍ يرتكز على قدرة المبدع من خلال حفظه ومدى استيعابه للنّصوص السُّنيّة، أمّا القارئ الواعي فلابدّ له من موهبةٍ نقديّةٍ، وحضورٍ ذهنيّ، ومرونة فكريّةٍ مع تملّك مخزونٍ ثقافيّ دينيّ وسنّيّ كون هذا التّضمين «**يجعل النّص الحاضر له المقدرة على منح المتلقي قراءة جديدة، فيُضفي به إلى فضاءاتٍ دلالية، وتجلّيات جماليّة تمكّنه من سبر غوره، وإن كان الأمر يحتاج إلى شيء من**

[148] الديوان، ص 236.

[149] فاطمة سعدون، جماليات قصيدة الومضة في ديوان معراج السنونو للشاعر أحمد عبد الكريم، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012م، ص322.

[150] كاظم عبد فريج المولى الموسوي، الاقتباس والتّضمين في نهج البلاغة دراسة أسلوبيّة (بحث)، ص105.

التّدقيق وإعمال الفكر»[151]، فاستنتاج الدّلالات يتطلّب ناقداً ذكيّا، وتدقيقًا في القراءة، وتحريك الفكر وإعماله.

قال "ابن زمرك" في مناسبة موت أحد أبناء "الغنيّ بالله" حتّى يُعزّيه ويحتسب له الأجر: [الطويل]

وَإِنْ كَانَ قَدْ أَذْكَى الجوَانِحَ فَقدُهُ سَيُبْرِدُهَا مِنْ مَوْرِدِ الحوْضِ كَوْثَرُ[152]

يبدو من البيت أنّه يُشير إلى تضمينٍ للحديث النبويّ الشّريف الذّي يقول: **{مَنْ مَاتَ لَهُ ثَلاَثَة مِنْ وَلَد لَمْ يَبْلغُوا الحِنْث كَان لَهُ حِجَابًا مِنْ النّار أَوْ دَخَلَ الجَنّة}**[153]. ويرمي "ابن زمرك" من هذا التّضمين إلى تقويّة صبر مولاه "الغنيّ بالله" الذّي صار «**آية التّألّم، وشدّته شعور الذّات بالاكتئاب الدّائم، ومصدره القلب الجريح»**[154] فراح يذكّره بالأجر من فقد أحد الأبناء وجزاء الله تعالى لذلك في يوم الآخرة؛ فإذا هو اشتعل قلبه حرقة على وفاة أصغر أبنائه، وأذكت أعماقه لفقده في الدّنيا فسيبرّدها له ابنه من منبع نهر الكوثر يوم القيامة لأنّه صبر واحتسب، وسيدخله الجنّة ويكون له حجاباً من النّار. وأكمل "ابن زمرك" ثناءه على أبناء مولاه بأنّهم جواهرُ في ملكه وبدور في سمائه.

2/ التّضمين مع الشّعر العربيّ:

يُعدُّ الشّعر أحد المصادر المعتمدة في إدراجها ضمن النّصوص الأصليّة والمقصود به «**أن يُضمّن الشّاعر شعر شيئاً من شعر غيره، مع التّنبيه عليه إنْ لم يكن مشهوراً عند البلغاء، ودون التّنبيه عليه إن كان مشهوراً»**[155]، ستظهر القول إلى إمكانية التّنبيه إلى صاحب الشّعر المأخوذ إن كان غير معروفٍ عند البلغاء، مع عدم الإشارة له إن تبيّن أنّه غير مشهور.

وبيّن "**محمد الجرجاني**" (ت729هـ) أنّ التّضمين يكون بأن «**يُضمّن في شعره شعر غيره، فإن كان المأخوذ بيتاً أو أكثر، سمّي: استعانة. وإن كان مصراعاً فما دونه، سمّي: إيداعاً أو رفواً»**[156]،

---

[151] كاظم عبد فريج المولى الموسوي، الاقتباس والتّضمين في نهج البلاغة دراسة أسلوبيّة (بحث)، ص285.

[152] الديوان، ص 117.

[153] البخاري، صحيح البخاري، (د.تح)، دار ابن كثير للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، دمشق، بيروت، 2002م، ص333.

[154] محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني دراسة صوتية وتركيبية، ص224.

[155] عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 539/2.

[156] محمد الجرجاني، الإشارات والتّنبيهات في علم البلاغة، تح: عبد القادر حسين، ص989. وفي هذا السّياق نُشير إلى أضرب التّضمين الشّعريّ فنجد الأوّل التضمين "**التّام**" من خلال النّقل الكلّي للبيت الشّعريّ، والثّاني "**مجزوء**" بواسطة أخذ شطر البيت وإدماجه من شطر آخر من صاحب النّص الإبداعيّ ويُصبحان كأنّهما واحد. والثّالث "**المحرّف**" وهنا يكون التّعبير في اللّفظ دون

فالملاحظ هنا ذكره لأشكال التّضمين في الشّعر فسمّي النّقل للبيت الشّعريّ أو أكثر "**استعانة**"، ونقل المصراع "**إيداعاً أو رفواً**".

فتضمين النّصوص الشّعريّة من أقوى التّضمينات نتيجة التّراكمات الثّقافيّة للمبدع وقراءاته وما ترسّخ في ذهنه، ويجعل نصه يقوى أكثر «**فلا ضير من الإفادة النّصيّة، أو الإشاريّة، أو الدلاليّة للموروث الأدبيّ مادام ذلك يُعدُّ الأساس –أحياناً– في انبثاق التّجربة الأدبيّة، والإبداع يحدث من تزاوجٍ، وتداخلٍ بين المخزون والمبتدع**»[157]، فالعلاقة قائمة بين النّصوص الأدبيّة في مخزون المبدع والمبتدع لينتج انصهارًا مدمجًا. لذا يُعدّ الشّعر في التّضمين دائماً منبع فكرٍ وثقافةٍ ومعانٍ وتجاربٍ للمرسل «**وسيظلّ منهلاً فيّاضاً للأدباء، والعلماء، فهو زادٌ لا ينفد، ومعين لا ينضب، ورافدٌ للمعاني التّي أودعها الشّعراء قصائدهم وعالجوا فيها كثيراً من فنون الحياة، وأصنافاً من الحكمة**»[158].

حيث راح "ابن زمرك" يمدح مولاه المشكور من الخلق، وصاحب الأجر من إلاه الحقّ، فنظم فيه الجواهر الشّعريّة، فقال: [الطويل]

ولَوْ أَنَّنِي أَدركْتُ أَعْصَارَ منْ مضَى لَما قَالَ فِيها الشَّاعِرُ المتَخَايِلُ:
«وإِنِّ وإِنْ كُنتُ الأَخيرَ زَمَانُهُ لآتٍ بِمَا لم تَسْتَطِعْهُ الأَوَائِلُ»[159]

يبدو من هذين البيتين أنّ "ابن زمرك" قد ضمّن شعره بيتاً شعريًّا للشّاعر "**أبي العلاء المعرّي**" (ت449هـ) ونقله حرفيًا. وهو: [الطويل]

وَإِنِّي، وَإِنْ كُنْتُ الأَخيرَ زَمَانُهُ، لآتٍ بِمَا لَمْ تَسْتَطِعْهُ الأَوَائِلُ[160]

وبهذا، يبدو أنّ "ابن زمرك" قد اتّكأ على ثقافة مشرقيّة على غرار أدباء الأندلس، فهو «**على شاكلة كثير من شعراء الأندلس، قرأ شعر المشارقة وتشبّعت شاعريته بروحه، وهو حري بأن يستلهم ويُحاكى، فجاء شعره متشربا لمذاهب الشعر المشرقي، وطرائق شعره**»[161]. ويرمي من خلال هذا

المعنى للبيت الشّعريّ المنقول. والرّابع "**المقلوب**" في هذا النّوع يمارس الشّاعر لعبة عكسيّة حيث أنّه يأخذ معنىً من شاعر البيت الشّعري ويقلبه إلى معنىً آخر عكسي في شعره. ينظر، ابن المعتز، كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، ص81، 82.

157 كاظم عبد فريج المولى الموسوي، الاقتباس والتّضمين في نهج البلاغة دراسة أسلوبيّة (بحث)، ص12.

158 نفسه، ص231.

159 الديوان، ص 457.

160 أبو علاء المعرّي، سقط الزّند، دار صادر بيروت والنشر، دار صادر للطباعة والنشر، (د.ط)، بيروت، 1957م، ص193.

161 حنان إسماعيل أحمد عمايرة، الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، ص230.

التّضمين الشّعريّ إلى التّبجيل لسيّده في كلّ زمن والافتخار به، حتّى جعل من نفسه أنّه لو كان آخر شخص يعيش في زمن مولاه ولم يخبره الأوائل عنه لأعلمه الزّمن بمآثره.

وبمحاولة شكره لنعم مولاه أورد قولاً للشّاعر الجاهليّ "**عنترة بن شدّاد**" (ت608م) فقال: [الكامل]

وَدَعَوْتُ أَرْبَابَ البَيَانِ أُرِيهُمُ: «**كَمْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمِ**»[162]

ضمّن "ابن زمرك" في بيت قولاً هو (كَمْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمِ) وهو صدر البيت الأوّل من معلّقة "عنترة بن شدّاد" وهو: [الكامل]

هَلْ غَادَرَ الشّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّار بَعْدَ تَوَهُّمِ[163]

فهذه التقنية تجعل النّص يستمدّ قوّته «**وسلطته من خلال تأثيره في المتلقّين له، ويتأتّى ذلك من خلال ارتباط النّص بالموروث الأدبي، والثّقافي، والنّفسي لأولئك المتلقين، والمتحقّق بفعل التّفاعل، والتّداخل بين النّصوص السّابقة واللاّحقة**»[164]، لذا يقصد الشّاعر من خلالها تأكيد ترسيخ شعره لخدمة مولاه؛ حيث دعا أسياد البيان والبلاغة ليُريهم أنّ الشّعراء تركوا عملهم وغادروا موضع المدح عكسه هو الذّي نظم قصيدةً يُعلي بها من شأن مولاه ويشكره على نعمه، كونه علّمه طريقة الشّكر.

ويقول بعد الفتح المبين بالسّيف عنوة: [الطويل]

وَحَقٌّ عَلَى الإِسْلاَمِ يُنْشِدُ أَهْلَهُ: (**لِكُلِّ امْرِئٍ مِنْ دَهْرِهِ مَا تَعَوَّدَا**)[165]

الشّاعر استخدم التّضمين في قوله (لِكُلِّ امْرِئٍ مِنْ دَهْرِهِ مَا تَعَوَّدَا) وهو صدر لبيت مشهور "**للمتنبّي**" (ت354هـ): [الطويل]

لِكلِّ امْرِئٍ مِنْ دَهْرِهِ مَا تَعَوَّدَا وعَادَة سَيفِ الدَّولَةِ الطّعنُ في العِدَى[166]

[162] الديوان، ص 487.

[163] عنترة بن شدّاد، الديوان، شر: حمدو طمّاس، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان، 2004م، ص11.

[164] كاظم عبد فريج المولى الموسوي، الاقتباس والتّضمين في نهج البلاغة دراسة أسلوبيّة (بحث)، ص11.

[165] الديوان، ص 133.

[166] المتنبّي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، (د.ط)، بيروت، 1983م، ص370.

وبهذا الاستدعاء والاستحضار «**تظهر مهارة الشاعر في انتقائه للنصوص الألصق بنفسه ووجدانه، والمُثيرة لذاكرة القارئ في الوقت ذاته**»[167]، ويرمي من هذا التّضمين إلى إلزام المسلمين التّعظيم بالإسلام من خلال الإنشاد له لأنّ كلّ امرئ تعوّد على ذلك، وكذا تحقيق النّصر في فتح الأمصار مثل فتح "تهامة" (مكّة) الذّي كان نصرًا عزيزًا خافت منه قريش، ويؤكّد على الفكرة بقوله: [الطويل]

وَأَكْرِمْ بِيَوْمِ الفَتْحِ فَتْحِ تِهَامةٍ   وقَدْ أَتْهَمَ النَّصْرُ العَزِيزُ وأَنْجَدَا[168]

3/ التّضمين مع الأسماء:

احتوت المدوّنات الشّعريّة على مظاهر أخرى للتّضمين تتجلّى في الأسماء العربيّة أو الأعجميّة الأدبيّة، التّاريخيّة القديمة أو العصريّة للشّعراء أو الحكماء أو الأنبياء وغيرها. فكلّ ذلك أُدرج ضمن محتوى الإبداع لا سيما الأندلسيين الذّين كانوا بعيدين عن المشارقة فهم أكثر الشّعراء «**ترديداً لأسماء الشّعراء المشارقة إعجاباً بهم وتقديراً لمكانتهم في نفوسهم**»[169]، فمن ذلك إشارة "**ابن خفاجة الأندلسي**" (ت533هـ) لـ "**حاتم الطّائي**" (46ق.هـ) من قبيلة "طيء" المشهور بجوده: [الكامل]

إِن جَادَ جَادَ هنَاكَ حَاتِمُ طَيِّءٍ؛   أَو صَالَ صَالَ رَبِيعَةُ بنُ مُكَدَّمِ[170]

فتضمين الأسماء والألقاب والكُنيات داخل كلام شعريّ مثل قول "ابن خفاجة" لاسم (حاتم الطائي) دليل على مدى إعجاب المبدع له، وشدّة ارتباطه به فاستحضره ليُخلّد ذكراه والدّلالات النّاتجة عن اسمه، وكذا يقوّي به كلامه، ويُحكم به نظامه، أو لتقوية فكرته، أو لتزيين شعره في أغراض مختلفة كالمدح والهجاء والغزل والإخوانيات[171]. ليس هذا فحسب بل استذكار الأسماء وتوظيفها قد يكون لخدمة الأغراض المنشودة لأنّ لكلّ اسم معنىً مرتبط به فإن كان غرض الغزل نجد "أبا نوّاس" و"جميل بن معمر"، وأمّا في المدح فنعثر على "حاتم" لكرمه، وفي الشّجاعة والحماسة والفروسيّة يكون "أبو

---

[167] حميدة صباحي، قراءة تأويلية في شعر "عثمان لوصيف" بين الهامش والمركز، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ص294.

[168] الديوان، ص 133.

[169] فوزي عيسى، الشّعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص245.

[170] ابن خفاجة، الديوان، تح: يوسف شكري فرحات، دار الجيل، (د.ط)، بيروت، (د.ت)، ص270.

[171] ينظر، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، 536/2.

منصور" أو "حمزة عمّ الرّسول صلّى الله عليه وسلّم" حاضراً وغيرهم. حيث أخذ هذا الشّكل من التّضمين صوراً عديدة في ديوان "ابن زمرك" منها:

أ. أسماء شخصيّات دينيّة:

يقول "ابن زمرك" وكلّه بُعد عن أحبابه حتّى أشعل نار الشّوق في نفسه، ويستفهم عن اللّقيا أهي ممكنة، ثمّ يستغفر الله تعالى لأنّه ذو كرم فسيُحقّق له أمانيه وضرب مثلاً بقوله: [البسيط]

قَدْ نَالَ مِنْ **يُوسُفٍ يَعْقُوبُ** بُغيَتَهُ وعَـــمَّهُ باللِّقَا لُطْفٌ وإرْفَاقُ

وفي **سُلَيمَــانَ** آيَاتٌ مُفصَّلَـةٌ بعَـودَةِ المِلْكِ لم يَمَسَسْهُ إخْلاَقُ[172]

الشّاعر "ابن زمرك" استعان بتضمين لأسماء شخصيات دينيّة وهي (**يوسف، ويعقوب، وسليمان عليهم السّلام**) المشهورة في مجالها الخاص فهي تُمَثّل «**رموزاً تراثية تملك طاقة إشعاعية كبرى بكثير من التكثيف**»[173]، فقصد الشّاعر من إدراجها إلى تصوير حالة شوقه العالية الّتي تصل لرغبة يعقوب ويوسف عليهما السّلام في بعضهما ورغبة سليمان عليه السلام في ملكه. وكذا يرمي إلى تقوية إيمانه وبعث الأمل في روحه، وتعزيز صبره الذّي يظهر ببروز «**النزعة الدينيّة في شخصيّته القويّة فهي الرّاسخة والمتمسّكة بالله تعالى، والصابرة المتحمّلة للمصائب والآلام، والمتجلّدة للشدائد**»[174]، فمهما طال الفراق سيُجمع الشّمل مثلما حصل لنبيَيْ إسرائيل (يوسف ويعقوب عليهما السّلام)، حيث تمّ الفصل بينهما بسبب كيد إخوة يوسف لسنوات طوال فَصَبَر الطرفيان إلى أن تحقّق الاتّصال وعمّ اللّقاء اللّطيف وشمل الأحباب.

وهذا ما نجده عند النبيّ (سليمان عليه السّلام) الذّي بعثه الله تعالى لإسرائيل، حيث يُعدُّ صاحب ملكٍ وقدراتٍ، فقد صبر عن زوال ملكه وتحمّل البُعد عنه إلى أن عاد له، فهذه الصّفة تُعدُّ ثمرة «**حلوة تجعل الإنسان متمسّكا بحبل الله وتزيد إيمانه وتقوّي عزمه أمام بلايا الدّهر**»[175].

---

172 الديوان، ص 344.

173 حنان بومالي، الصورة الفنيّة في قصيدة الذبيح الصاعد لمفدي زكريا، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012م، ص174.

174 مريم أقرين، العدول ومقاصده في ديوان ابن خفاجة الأندلسي، ص93.

175 صغري فلاحي، وإسماعيل أشرف، مصادر حكمة الصبر عند ناصف اليازجي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ص59.

ويمدح الرّسول صلّى الله عليه وسلّم الذّي يُنقذ المُعاني ويُنجد الغريق ويهدي للرّحمن، قال: [الطويل]

وَسِيلَتِي العُظْمَـى شَفَاعَتُكَ التِّي يَلُوذُ بِهَا **عِيسَى ومُوسَى بِنُ عِمْرَانِ**[176]

يبدو هنا توظيف تضمين لاسميْن دينيين هما (**عيسى وموسى بن عمران عليهما السّلام**)، فقد كرّس الشّاعر مجهوده الذّهنيّ، والثّقافيّ، والدّينيّ لإجلاء عظمة ممدوحه بأيّ طريقة، فالمبدع في عمله الإبداعي «**لا يقتصر على تلك الخلفية الدينية المبهمة في شعره فقط، بل يعني أيضا استلهام التراث الإسلامي باصطلاحاته ومسمياته**»[177]. ويرمي من هذا التّضمين تعظيم الرّسول صلّى الله عليه وسلّم وإجلاله في يوم القيامة لأنّه ملجأ الشّاعر وطريقه إلى الشّفاعة العُظمى، مثلما يلوذ بها الأنبياء الآخرون كالسيّد المسيح "**عيسى بن مريم عليه السّلام**" ونبيّ الله وكليمه الذّي أرسل إلى إسرائيل "**موسى بن عمران عليه السّلام**".

ب. أسماء شخصيات أدبيّة:

يقول في شدّة شوقه ضارِباً نموذجاً بشاعرٍ: [الطويل]

أَحِـــنُّ لِلَيْـــلٍ بالثَّنِيَّةِ مُقْمِـــرِ كَمَا حَنَّ مِنْ قَبْلِي **جَمِيلُ بْنُ مَعْمَرِ**[178]

استعمل "ابن زمرك" اسماً لشخصيّة شعريّة معروفة وهو (**جَمِيلُ بْنُ مَعْمَرِ**) (ت82هـ). ويرمي من ذلك إلى التّأكيد على اشتياقه إلى اللّيالي المحتضنة في أعماقها للقمر، كلّ ذلك بإحداث مقابلةٍ بشاعرٍ قبله عُرِف بالغزل وهو صاحب بُثينة "جميل بن معمر" الذي يُعدُّ من شعراء العصر الأموي المشهور بديمومة حنانه إلى بُثينة ورقّة مشاعره ورهافة حسّه، فهذا اللّون الشّعري يُعتبر «**من الفنون الشّعريّة الجميلة المحبّبة إلى النّفس، يُصوّر أشواق المحبّين ولواعجهم. وهو شبيه بالنّسيب والتّشبيب**»[179]. فتوظيف "ابن زمرك" هذا الرّمز التّاريخي عن طريق التّضمين للدّلالة على معنى الحبّ، كان قد نهج به طريق أسلافه الشّعراء المجيدين الذين استمدّوا حجتهم من أصالتهم العربية «**إذ استلهم منها ما يشفّ**

---

[176] الديوان، ص 495.

[177] مصطفى السعدني، التصوير الفنّي في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، (د.ط)، الإسكندرية، (د،ت)، ص66.

[178] الديوان، ص 328.

[179] ناظم رشيد، الأدب العربي في العصر العباسي، ص41.

عن حالته الشعورية والنفسية، وما يشي بتفاعله مع واقعه تفاعلا شديدا ينمّ عن أصالة في الانتماء، وثراء في الثقافة، وقدرة على المزج بين الماضي والحاضر»[180].

وكتب إلى الفقيه "ابن حاتم" يمدحه بصفاته الصّادقة والخيّرة حتّى قال: [الطويل]

إِذَا كَانَ هذَا الجودُ في النَّاسِ شِيمَةٌ فَمَا سَنَّهَا فيمَا مَضَى غَيرُ **حَاتِمِ**[181]

باستدعاء الشّاعر في بيته اسمًا لشخصيّة شعريّة هي **(حاتم الطّائي)** (46 ق.ه) في قوله (مَضَى غَيرُ حَاتِمِ)، فهو يعكس نَفَسَ وروح الدِّيار السّابقة «**فتبلورت للأندلسيّ شخصية مميزة، جمعت ملامح الشرق بعروبتها الأصلية إلى جانب ملامحها الأندلسية المكتسبة من الموطن الجديد**»[182]، ليقصد منها تعظيم السّجيّة التّي جُبل عليها ممدوحه الفقيه وهي الجود والكرم السّخيّ، إلاّ أنّه في طريق ذلك وضّح أنّ الشّاعر الجاهليّ هو من أرسى دعائم الكرم واشتهر به، وبأسلوب تورية ضمّن اسم "حاتم" معنيين؛ معنى حاتم الطّائي الجاهليّ الذّي كان أوّل الكرام، وابن حاتم الفقيه المعروف بالجود في زمانه، ليكون التّشابه في أولويّة الاتّصاف بالجود في زمن عيشه وكذا اشتراك الاسم العلميّ، فكانت طريقة بديعة من "ابن زمرك" لتعظيم ممدوحه الكريم الجواد السّخي وبمبالغة شديدة.

يقول "ابن زمرك" معرّفاً "بابن خلدون" ورحلته غرباً وشرقاً ويمدح الخليفة الذّي ليس له ندّ، ثمّ عاد إلى "ابن خلدون" وأنشد فيه: [الطويل]

بَقِيتَ **ابْنَ خَلدُونٍ** إمامَ هِدَايَةٍ ولاَ زِلْتَ مِنْ دُنْيَاكَ في جَنَّةِ الخُلْدِ[183]

بعودة "ابن زمرك" للحديث عن الشّخصيّة الأدبيّة **(ابن خلدون)** (ت808ه) في قوله (بَقِيتَ ابْنَ خَلدُونٍ إمامَ هِدَايَة) حاول إرسال معنى ضمنيّ يتجلّى في تقديم الاهتمام لابن خلدون وتقديره لأنّه صاحب مكانةٍ سياسيّةٍ في حلّ النّزاعات عندما كان سفيراً للسّلطان "محمد بن الأحمر" إلى أمير قشتالة، فدبلماسيّته تشبه دبلوماسيّة "ابن زمرك" في حدّ ذاته لذا أعطاه قدره العالي، وكما كان "ابن خلدون" أحد أهمّ الأدباء والمؤلّفين في علم الاجتماع والتّربيّة. فلكثرة ترحاله وتنقّله دعاه "ابن زمرك" للمكوث

180 ناهدة أحمد الكسواني، تجليات التناص في شعر سميح القاسم مجموعتا "أخذة الأميرة يبوس" و"مراثي سميح" أنموذجا، مجلة قراءات، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد4، 2012م، ص152.

181 الديوان، ص 331.

182 حنان إسماعيل أحمد عمايرة، الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، ص224.

183 الديوان، ص 383.

في جنّة الخلد (الأندلس) والبقاء فيها، فهو إمام على الرّعيّة والخليفة ينيرهم بعلمه ويهديهم برشده السّياسيّ والاجتماعيّ.

ج. أسماء شخصيّات تاريخيّة:

وبسرد السّمات الخاصّة "بأبي العبّاس الشّريف" من عدم البوح بالأسرار وإلغاء التّصحيف خوفاً من التّطوال والإسراف إلى أن ختم الشّاعر بقوله: [الكامل]

وَاللهُ يَحفَظُهَا مَآثِرَ أُسْنِدَتْ عَنْ **هَاشِمٍ** مِنْ بَعْدِ عَبْدِ مَنَافِ[184]

عمد "ابن زمرك" في مدحه إلى استجلاب اسم لشخصيّة في التّاريخ الإسلاميّ وهي **(هاشم بن عبد مناف)** في قوله (عَنْ هَاشِمٍ مِنْ بَعْدِ عَبْدِ مَنَافِ) ليصل إلى مرماه الظّاهر في طمأنة "أبي العباس الشّريف" بأنّ الأعمال الخيّرة والمكارم العظيمة والأفعال الحميدة ستستمرّ وتُحفظ، فهي مآثر متوارثة متواترة يصونها الله تعالى وتنقل من الأوّلين إلى المتأخّرين عبر الزّمن شأنه في ذلك شأن الجدّ الثّاني لرسول الله صلّى الله عليه وسلّم، الذّي تناقلت أعماله وحفظت في الذّاكرة الإسلاميّة، فهنا نرى الشّاعر «**يعتزّ بقوم وأهل رسول الله صلّى الله عليه وسلّم ومشيداً بأخلاقهم وقيمهم وعاداتهم**»[185].

وبأسلوب في الكتابة يُوظّف فيه البُرهان والحكمة واستخدام العقل مادحاً ممدوحه بقدرته البُرهانيّة المشهورة حتّى أسكت المُدّعين والمُسفسطين فقال: [الكامل]

لَكَ حِكْمَةٌ لَوْلاَ العِيَانُ وحُكْمُهُ قُلْنَا: أَعَادَ اللهُ مِنْهُ **أَرْسَطَا**[186]

بحديثه في البيت الشّعري عن العقل وظّف اسماً لشخصيّة من التّاريخ اليُوناني وهو **(أرسطا)** في قوله (أَعَادَ اللهُ مِنْهُ أَرْسَطَا) الذّي يُعدّ تحريف لاسم **(أرسطاطاليس)** (ت322ق.م) حتى يستقيم الوزن. رامياً منه إلى المباهاة بممدوحه ذي العقل النيّر، والافتخار به وبقدرته الجداليّة البُرهانيّة حتّى الاقناع، وتغيير رأي المُجادلين وإعجازهم لاسيما المسفسطين المغالطين في الجدال والذّين يأتون بحكمة مُظلّلة، فهذا يدلّ على مدى سعة فكره، والتي اكتسبها من ظروف عصره المشبّعة بالثّقافة اليونانيّة، واحتكاكه

---

184 الديوان، ص 228.

185 عبد اللطيف حني، سيمياء الشوق والحنين للأماكن المقدّسة في الشعر الشعبي الجزائري –ديوان المنداسي أنموذجا–، محاضرات الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنّص الأدبي"، ص261.

186 الديوان، ص 336.

بسائر الثقافات، وانفتاحه على البيئة الجديدة[187]. فحكمته العاليّة ذكّرت "ابن زمرك" بالفيلسوف اليونانيّ المعروف "أرسطو" أو "أرسطاطاليس" بالإغريقيّة الذّي يُعدّ واحدًا من العظماء المفكّرين ومن أهمّ مؤسّسي الفلسفة الغربيّة. فلولا عجز ممدوحه أحياناً في بيان مراده، لاستبان أنّ الله أعاد أرسطو من جديد في زمنهم وفي بلاد الأندلس.

د. أسماء شخصيّات معاصرة:

الشّاعر "ابن زمرك" ربط نفسه بالسّلطان "أبي العبّاس" فقال: [الطويل]

فَدتْكَ **أَبَا العبَّاسِ** نَفْسي فإنَّها تَصونُكَ عاودَتْ عَوْدَ الشَّبابِ الملائِمِ[188]

حيث نلاحظ أنّ الشّاعر ضمّن اسماً لشخصيّة مُعاصرة به وهو (**أبو العبّاس**) (ت796هـ)[189] السّلطان المرينيّ في قوله (فَدَتْكَ أَبَا العَبَّاسِ نَفْسِي). ويرمي إلى إعلام السّلطان عن مدى إخلاصه له وذلك بتخصيصه هو دون غيره بذكر اسمه صراحة حتّى يُدرك الفكرة؛ فـ"ابن زمرك" يفدي نفسه في سبيل مولاه ويحميه، كما يصون الأسرار في صدره الكاتم.

كما نجد الشّاعر يُبيّن أهميّة مولاه على أحد السّلاطين فراح يقول: [الطويل]

وَكَانَ **أَبُو زَيَّانَ** جِيدًا مُعَطَّلاً فَزَيَّنْتَهُ حتَّى أُغْتَدَى بِكَ حَاليَا[190]

استعرض "ابن زمرك" في بيته الشّعريّ لأحد الشّخصيات المعاصرة له وهي (**أبو زيّان**)[191] في قوله (وَكَانَ أَبُو زَيَّانَ جِيدًا مُعَطَّلاً). ويقصد من تضمينه إلى إبراز مدى فضل مولاه الأندلسي على السّلطان التّلمسانيّ وحدّد اسمه عمداً وهو (أبو زيّان) الذّي أشرف على الهلاك والسّقوط لولا سوابق خير مولاه، فبه تزيّن ملكه وحسُن حتّى صار كما هو في ساعته الرّخيّة.

---

[187] ينظر، حنان إسماعيل أحمد عمايرة، الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، ص236.

[188] الديوان، ص 333.

[189] لقبه "المستنصر بالله"، هو سلطان مغربي من "بني مرين"، يقال له ذو الدولتين لأنه تولى الملك مرتين. ينظر، أبو العباس أحمد المريني https://ar.wikipedia.org/wiki

[190] الديوان، ص 516.

[191] واسمه الكامل "**محمد بن موسى**" من أسرة "بني عبد الواد" من سلاطين تلمسان، تولّى سنة 796هـ بعد أن انتزع الحكم من أخيه. ينظر، الديوان، ص 516.

هـ. أسماء الأماكن:

هذا النّوع التّضميني متميّزٌ مثل غيره فهو يظهر في أغلب قصائد الشّعر العربيّ، إذ هو احتواء الأبيات على أسماء أماكن مختلفة الأوجه والأنحاء في العالم العربيّ تارة والغربيّ تارة أخرى، لمزيّة يسعى لها المبدع ويُحاول تحقيقها وإيصالها للمتلقّي «**فالمكان يقصد به الارتباط العميق بفعل الوجود لأداء الطقوس اليوميّة للعيش، والتّفاعل مع المحيط، وهو بناء الإنسان ضمن منظومة اجتماعيّة**»[192].

ففي الشّعر الأندلسي تكثر أسماء الأماكن المشرقيّة حباً لها، كما أنّهم يسمّون منها أماكن في الأندلس تيمّناً بها، علاوة على ذلك فهم لا يستغنون في شعرهم عن أسماء مدنهم صراحةً نحو: "غرناطة" باعتبارها «**من المدن الجميلة في الأندلس، وهي تعني عند الإسبان (الرّمانة) وهذا يدلّ على أنّها كانت مليئة بالخيرات التّي نتجت عن التّربة الخصبة ووفرة المياه**»[193]، وكذا ذكر "الأندلس" أو التّلميح لها بكُنيات كلٌّ حسب رغبته، إضافة إلى توظيفهم لأماكن دينيّة كمكّة أو المسجد النّبوي الشّريف وغيره.

وبذكر أحد أمراء التّابعين للأندلس في المغرب وهو "أبو زيد" قال "ابن زمرك": [الطويل]

وَقُلْ لأبي زَيْدٍ وَقَدْ فَازَ قِدْحُهُ **بِمُرَّاكُشٍ** واشْتَدَّ في المُلْكِ كَاهِلُهْ[194]

في البيت تضميناً لاسم مكان وهو (**مُرَّاكش**) في قوله (بِمُرَّاكُشٍ واشْتَدَّ في المُلْكِ كَاهِلُهْ) التّي تعدّ أحد مدن الدّولة المغربيّة وقد أسّسها "يوسف بن تاشفين". وقصد الشّاعر من توظيفها إلى لفت الانتباه إلى إحدى المدن التّابعة للأندلس التيّ عُيّن فيها "أبا زيد" من طرف "الغنيّ بالله"، وقد حظي بمكانة فيها وفاز بكلّ الحظوظ إلى أن كبر وقسا عليه المُلْك. كما يقصد إلى بيان كبر حدود الدّولة الأندلسيّة في الحكم الذّي يصل إلى غاية شمال إفريقيا (تونس، الجزائر، المغرب حالياً).

---

192 عبد اللطيف حني، سيمياء الشوق والحنين للأماكن المقدّسة في الشعر الشعبي الجزائري –ديوان المنداسي أنموذجا–، محاضرات الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنّص الأدبي"، ص255.

193 أيمن يوسف إبراهيم جرار، الحركة الشعرية في الأندلس (عصر بني الأحمر) (رسالة ماجستير)، ص55.

194 الديوان، ص149.

انتقل "ابن زمرك" في الحديث عن الدول والأماكن إلى غاية شبه الجزيرة العربيّة وبالضبط "مكّة المكرّمة" التي قال فيها: [الكامل]

قَسَمًا بِمُجْتَمَعِ الحجِيجِ **بِمَكَّةٍ** والبَيْتُ قَدْ آوَاهُمُ و**المشْعَرُ**[195]

نُلاحظ هنا أنّ الشّاعر قد ضمّن اسم مدينة (**مكّة**) في قوله (قَسَمًا بِمُجْتَمَعِ الحجِيجِ بِمَكَّةٍ) بلفظها تارة وبِكُنيتها وهي (البيت) تارة أخرى، وضمّن كذلك (**موضع المشعر**) في قوله (والبَيْتُ قَدْ آوَاهُمُ والمشْعَرُ) «**للدّلالة على التعلّق الدّائم بالمكان والاستناد إلى قدسيّته ليفسح المجال واسعاً أمام موضوعه الضّمني، وهو بثّ هواجس نفسه والافصاح عن عوالمه الدّاخليّة التّي يرجو من المتلقي بلوغها بالتّلميح لا بالتّصريح**»[196]، وما ذلك إلاّ للتّشريف بهما والتبرّك بذكرهما صراحةً، وكذا الافتخار ببيت الله العظيم "مكّة المكرّمة" وموضع مناسك الحجّ المشعر الحرام أو التي يُطلق عليها "المزدلفة"، فهي تأوي كلّ اللاّجئين إليها من الحجيج. ويقصد أيضا بذكر الأماكن إلى تحديد بعض المناطق التّي ينتقل إليها الحجيج، والتّعريف بها للمتلقي غير المسلم الذّي لا يدرك ذلك.

و. أسماء دخيلة:

عاش العالم العربي القديم سواء العبّاسي أو الأندلسي احتكاكاً مع الأمم المجاورة لها فحصل الأخذ والعطاء بينهما من علومٍ وثقافةٍ ولباسٍ وزينةٍ وعمرانٍ وأكلٍ وغيرها، وفي أثناء ذلك دخلت مرت ألفاظٌ غير عربيّة ترتبط بأشياء وتسمّى بها، وقد انتبه علماء اللّغة لذلك فأخذوها وأخضعوها «**لقواعدها الصّوتيّة وطوّعوها في الغالب لمقاييس أبنيتها وجرى بها الاستعمال، حتّى صارت هذه المفردات الدّخيلة بمرور الزّمن جزءاً من ثروتها اللّفظيّة، وظاهرة الاقتباس هذه هي التّي اصطلح عليها القدامى بالمعرّب والدّخيل على حين عبّر عنها المحدثون بالقرض اللّغوي أو الاستعارة اللّغويّة**»[197]، فهذه الظّاهرة قد عُرفت باصطلاحات كثيرة من القدماء إلى المحدثين ولكن الفكرة تبقى ذاتها؛ وهي أخذ لفظٍ

---

[195] الديوان، ص 47.

[196] عبد اللطيف حني، سيمياء الشوق والحنين للأماكن المقدّسة في الشعر الشعبي الجزائري –ديوان المنداسي أنموذجا–، محاضرات الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنّص الأدبي"، ص261.

[197] حاكم لعيبي الزيادي، الترادف في اللغة، ص163.

أعجميّ وإخضاعه لقواعد العربيّة، ثمّ بالاستعمال صار يوظّف في النّصوص الإبداعيّة ليُصبح مُضمّناً فيها، وتستخدم هذه الألفاظ الموضوعة لمعانٍ في غير لغتها[198].

وتضمين الدّخيل يعتمد على ثقافة المبدع وقدرته على التّوظيف فذلك له فائدة على النّص، وتعكس إمكانية الشّاعر من خلال استخدامه «**للألفاظ الدّخيلة، استخداماً واسعاً، بحيث تبدو وكأنّها من جسد اللّغة العربيّة، وليس ذلك إلاّ لكثرة استعمالها وتداولها بين متكلّمي العربيّة [...] وإن دلّ ذلك على شيء، فإنّما يدلّ على ثقافة واسعة، ودراية باللّغات الأخرى**»[199]. حيث استخدم "ابن زمرك" مجموعة من الأسماء الدّخيلة على اللّغة العربيّة منها قوله: [البسيط]

أَوْ مُبْلِغٍ سَالِفَ الأَنْصَارِ مَأْلُكَةً والله بالخُلْدِ في **الفَرْدَوْسِ** يَجْزِيهَا[200]

وقوله: [الطويل]

تَمُدُّ لأَكْوَاسِ العَرَارِ أَنَامِلاً مِنَ **السَّوْسَنِ** الغَضِّ المخَتَّمِ بالتِّبْرِ[201]

وقال: [الكامل]

لَوْ أَنَّ بَدْرَ الأُفْقِ أَمْلِكُ أَمْرَهُ لَنَظَمْتُ مِنْهُ التَّاجَ و**الإِكْلِيلاَ**[202]

نلحظ أنّ الشّاعر ضمّن ألفاظاً دخيلة تتجلّى في قوله بـ (**الفَرْدَوْسِ، السَّوْسَنِ، الإِكْلِيل**) التّي تكون قد أدرجت عمداً أو أنّها أصبحت من لغتهم الكلاميّة والشّعريّة فحصل ائتلاف بين اللّفظ والمعنى إذ يكون «**اللّفظ جزلاً إذا كان المعنى فخماً، ورقيقاً إذا كان المعنى رشيقاً، وغريباً إذا كان المعنى غريباً بحتاً، ومستعملاً إذا كان المعنى مولداً محدثاً**»[203]. ورمى منها إلى مقاصد تكمن في بيان مدى تأثّر الدّولة الإسلاميّة الأندلسيّة بالمدن الأجنبيّة المجاورة لها، وهذا ناتج للاحتكاك بينهم بسبب طلب العلم أو العلاقات الدبلوماسيّة أو الحروب.

---

198 ينظر، السيوطي، المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، تح: محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، 268/1. وينظر، أبي علي الفارسي، الإيضاح العضدي، تح: حسن شاذلي فرهود، 305/1.

199 محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ص165.

200 الديوان، ص 504.

201 الديوان، ص 423.

202 الديوان، ص 266.

203 ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد سرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، (د.ط)، الجمهورية العربية المتحدة، (د.ت)، 195/1.

أمّا أغراض الأبيات الشّعريّة فنجد في البيت الأوّل قد قصد من إدراجه للاسم الدّخيل (**الفردوس**) ذي الأصل الفارسيّ إلى الافتخار بأصحاب النّصر الذّين حقّقوا الفتح للإعلاء بشرفهم وشرف الخلافة، فسينالون الفردوس مكان الزّيادة والسّعة لأنّه مسكن الأبرار الصّالحين بعد الموت ومكان خُلودهم، فهم حملوا رسالة الإسلام والنّصر.

أمّا البيت الثّاني فقد وظّف لفظة (**السّوسن**) اللاّتينيّة ويقصد منها إلى إظهار مدى جمال أكواس العرار ذي النّبات الأصفر طيّب الرّائحة، من خلال مقابلته بالسّوسن ذي الجنس النّباتي المنتشر في العالم القديم، والمتميّز باللّون الأبيض والأزرق والأصفر والأحمر، وهنا استعمل اللّون الأصفر المقابل لنبات العرار. فقيمة نبات السّوسن عالية عند الشّاعر لأنّه ناعم الملمس وثمين وكأنّه مختوم بالفضّة أو الذّهب.

كما نجد في بيته الثّالث تضمين اسمٍ دخيلٍ هو (**الإكليل**) الذّي يُستخدم في الحضارة الإغريقيّة والهنديّة، ورمى من ذلك إلى الشّكر على الكسوة التي أُهديت له وهي مملوءة بالحليّ الفاخر حتّى عجز عن إيجاد ألفاظ المدح المناسبة لممدوحه. وبصيغة مبالغة جعل كلماته المدحيّة مركبّة من الإكليل ذي الورود والأزهار، ومكوّنات البدر التّي تمنّى امتلاكه كي يأمره حتّى يُشكّل تاجاً ثميناً ويوفّي حقّ مولاه وخيره.

4/ تضمين أحداث سياسيّة:

يُعرف هذا العنصر بتضمين النّص الإبداعي محتويات تاريخيّة لها علاقة بالجوانب السّياسيّة ينقلها المبدع لنا سواء سادت في عصره أو في فترة قيام الدّولة وكأنّه نقل لسجلاّتٍ وتثبيت لها، أو كأنّه كشف عن أسرارٍ خاصّة بين الحكماء المتصارعين، أو التّعبير عن عواطف المبدع المشحونة بكره لأحدهم، أو الإعلان عن معاهدات حصلت بين الدّول المتعادية، وهذا ما نجده سائداً في العصر الأمويّ والعباسيّ والأندلسيّ، من خلال تسجيل الشّعر في تلك الفترة بعض ما كان من معارك بين الأمراء والخارجين عليهم، وإحراز الانتصارات والسّخرية من الأعداء في انهزامهم المهين[204].

وتعدُّ الدّولة الأندلسيّة من بين الدّول التّي انتشرت منها الأخبار السّياسيّة من طرف الشّعراء المشهورين بالسّياسة، وهم في كنف الخلفاء والأمراء أثناء عقد معاهدات الصّلح والهدنة، أو نصب فتن

[204] ينظر، أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص136.

لدى بعض الأتباع، فقد عمّت في الأندلس «**أحداث مواجهة بين المسلمين والنّصارى، منها ما سجّله التّأريخ ومنها ما أهمله، إضافة إلى ما شهدته تلك المرحلة من علاقات مع دول الشّمال الإفريقي، وأحداث داخليّة لها أهمّيتها الكبيرة في تحريك سياسة البيت النّصريّ ونتائجها التّاريخيّة**»[205]، وهذا ما يجعل القصائد الشّعريّة والنّصوص النثريّة الأكثر مساهمة في ترسيخ التّاريخ وكشف الأسرار والخبايا ويحقّق لها القيمة «**بوضعها في عداد الوثائق التّاريخيّة المساعدة أمراً غير قابل للاعتراض**»[206].

تضمّن ديوان الشّاعر أحداثاً سياسيّة كثيرة عاشها في واقعه نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر حادثة جرت في زمانه في معرض مدح مولاه "الغنيّ بالله" وتعداد محاسنه فقال: [الكامل]

شَمَلَتْهُمُ مِنْكَ المَبَرَّةُ والغِنَا فَالجاهُ أَوْسَعُ والحبَاءُ مُوَفَّرُ

فِي **هُدْنَةٍ لَبسَتْ مُلاءَةَ عِزَّةٍ** فَالخَلْقُ فِيها في المُنَى تَتَخَيَّرُ[207]

الشّاعر ضمّن واقعة تكمن في البيت الثّاني بالإشارة إلى الهدنة التي فرضها "الغنيّ بالله" على أعدائه في قوله (فِي هُدْنَةٍ لَبسَتْ مُلاءَةَ عِزَّةٍ)، ليضع المتلقي «**في مسرح الأحداث التي تحتدم أمامه [في النّص الشعري] فيعيشها بكلّ تفاصيلها ويتفاعل معها ويستلهم منها مواطن العظمة والاعتبار**»[208]، ويرمي من ذلك إلى إظهار مدى فضل مولاه "الغنيّ بالله"، وعمله الخيريّ وكرمه الذّي عمّ كلّ البلاد الأندلسيّة من جهة، ومن جهة أخرى تعزيز قوّته وسلطته على العدوّ؛ حيث يبدو ذلك في إنهاء الحرب بالهدنة التّي فرضها كونها رغبة النّاس ومناهم، فبهذا شمل كرمه وحباءه الوافر كلّ من قبع تحت كنفه.

وقال يُهنّئ بموت الطّاغية، وهي حادثة سياسيّة مهمّة في تاريخ الأندلسيين: [الطويل]

هَنِيئًا فَأَهْلُ الكُفْرِ مَاتَ عَمِيدُهُمْ وأَصْبَحتِ الأَغْلاَلُ في النَّارِ طَوْقَهُ

وَكُلُّ امْرِئٍ نَاوَا مَقَامَكَ عَامِدًا فَإِنَّ حُسَامَ السَّعْدِ يَضْرِبُ عُنْقَهُ[209]

---

205 قاسم القحطاني، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ص61.

206 نفسه، ص62.

207 الديوان، ص 48.

208 جلال عبد الله محمد سيف الحمادي، العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية (رسالة ماجستير)، ص114.

209 الديوان، ص 98.

استطرد الشّاعر في ذكر حادثة موت طاغية النّصارى عام 770هـ/1368م المتميّز بقسوته[210] في قوله (هَنِيئًا فَأَهْلُ الكُفْرِ مَاتَ عَمِيدُهُمْ). ويرمي "ابن زمرك" من كتابة القصيدة في تاريخ وفاته إلى إعلاء فرحة المسلمين لذهاب الطّاغية وموته، وسعادة أهل الأندلس بدولة هادئة، لذا هنّأهم بذلك حتّى وصفه (بأهل الكُفر وعميدهم)، وراح يتصوّر حاله في كونه ستحيط به في النّار الأغلال وتتطوّق حوله، وأنّ أي شخص يذكر مقامه فسيقتل بالسّيف عنقه.

وهناك حادثة أخرى أبدى فيها الشّاعر رأيه بكلّ حقدٍ بعد عرضه لها في القصيدة فقال: [الطويل]

وَجَــاءَ بَشِيرٌ لا يُمَلُّ حَدِيثُهُ يُصَـــدِّقُ وَعْدَ الله مَا هُوَ يُخْبِرُ

فَأَخْبرَ عَنْ شَيْخَيْ ضَلاَلٍ تَنَكَّبَا سَبِيلَ الهدَى والبَغْيُ يَكْبُو ويَعْثُرُ

بِأَنَّهُمَا قَدْ أُلْبِسَا ثَوْبَ خِزْيَةٍ وَفَوْقَهُمَا ثَوْبُ المنِيَّةِ يُنْشَرُ

فَقَدْ كَفَرَا حَقَّ الجِهَادِ وَمَلْكِهِ وَكَافِرُ حقِّ الله بالسَّيْفِ يُزْجَرُ

وَإِنَّ وَزِيرَ الغَرْبِ رَامَ مَكِيدَةً وَدَبَّـرَهَا مِنْهُ جَهُـولٌ وَمُدْبِرُ

إلى غاية قوله:

فَهَا هُوَ فِي قَيْدٍ مِنَ الهونِ رَاسِفٌ وأَسْوَدُهُ قَدْ رَاعَهُ الموْتُ أَحْمرُ[211]

استعرض "ابن زمرك" لواقعة عايشها تتجلّى في أنّ الوزير "لسان الدّين بن الخطيب" كان في الوزارة في زمن "الغنيّ بالله" عشرين سنة لكنّه ترك النّعم وسلطانه ونفر منه وارتحل إلى المغرب، ثمّ راح الوزير "ابن غازي الكاسي" الذّي استبدّ بالأمر في "فاس" بعد موت السّلطان "أبي فارس عبد العزيز" سنة 774هـ يرفض طلب "الغنيّ بالله" تسليم "ابن الخطيب" واستنكف وأقبح الرّد[212].

ويرمي الشّاعر من تضمينه هذه الحادثة إلى استنكار هذا الموقف وحقده على أستاذه "ابن الخطيب" ومعه "ابن غازي"، بسبب تصرّفهما لأنّهما قد تلبّسا الخزية وكفرا بالنّعمة والإحسان وقابلاها بالنّكران، بعد أن كان "ابن الخطيب" خاصّة تحت ظلّ وعناية السّلطان "الغنيّ بالله" ويجني الخيرات والفوائد والعطاء مدّة عشرين عاماً في الوزارة، وقد كانت بيده كلّ الأمور وملك دار الخلافة (الوزارة)[213]

[210] ينظر، الديوان، ص98.

[211] الديوان، ص118.

[212] ينظر، الديوان، ص118.

[213] ينظر، ريجيس بلاشير، الوزير الشاعر ابن زمرك وآثاره، تر: محمد العجيمي، ص135.

لكنّه بغدره صرف كلّ ذلك ليشتهر بالغدر والخيانة وأصبح الآن في قيد، يسير في شدّة وهون، ويعيش في فزع كأنّه خائف من الموت. أمّا وزير الغرب "أبو بكر غازي كاسي" فقد دبّر مكيدة واستبدّ بفاس ولم يُعد "ابن الخطيب" لسلطانه "الغنيّ بالله". ولذا وصفهما الشّاعر (بشيخيْ ضلال).

رابعًا: خصائص الأسلوب في الأغراض الشّعريّة:

ينظم الشّاعر إبداعه وفق شكلٍ شعريٍّ معيّنٍ، وكذا وفق منحى مضموني خاصّ يخدم فكره وأحاسيسه ومشاعره، وهذا المضمون يتجلّى في الأغراض الشّعريّة التّي تعكس كلّ ما يريده المبدع، لأنّ الشّعر كان ولازال العصب النّابض في قلب المجتمع، والمرآة الصّادقة التّي انعكست عليها صور الحياة وأحداثها، والدّفتر الأمين الذّي قُيّدت فيه أفكار النّاس وأخيلتهم ومشاعرهم وأحاسيسهم[214].

وقد عرّفها "**القرطاجنّي**" (ت684هـ) بقوله: «**ولمّا كانت الأغراض الشّعريّة يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد ومسائل منها تقتنى كجهة وصف المحبوب وجهة وصف الخيال وجهة وصف الطلول وجهة وصف يوم النّوى [...] وبكيفيّة الاطّراد في المعاني صورة وهيأة تسمّى "الأسلوب"**»[215]، فالأغراض عنده هي قالب لنقل كثير من المعاني الخاصّة على أنواعها، وأنّ ارتباط النّفس بها والاستمرار فيها والكثرة في استعمالها تجعلها تقنية أسلوبية تُنسب للشّاعر.

وعليه، فالأغراض الشّعريّة هي الفنون الشّعريّة القديمة مع دخول التّطوّر فيها بحكم كلّ حياةٍ جديدةٍ ومرحلتها الخاصّة فنلقى: **المديح والفخر والهجاء والرّثاء والغزل والخمريات والوصف والطرد والشّكوى والعتاب والاستعطاف**[216]، فكلّ غرضٍ أو فنٍّ حصل له تغيير حسب عصره من ناحية الأسلوب أو الألفاظ أو المعاني يدخل في "**الاتّجاه المحدث**" الذّي يتمثّل «**في الاهتمام بأغراض لم تكن شائعة من قبل؛ ثمّ في الأسلوب الذّي تعالج به هذه الأغراض وغيرها ممّا يتناوله الشّعراء**»[217]،

214 ينظر، ناظم رشيد، الأدب العربي في العصر العباسي، ص21.

215 أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، ص 363.

216 ينظر، ناظم رشيد، الأدب العربي في العصر العباسي، ص21.

217 أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص128.

لتظهر في سياق ذلك أغراض أخرى تتمثّل في: **الغزل الشّاذ وهو الغزل بالمذكّر والمجونيات والزّهديات**[218] **وشعر النّقوش**[219].

فاعتماد الشّاعر كلّ مرة على غرضٍ جديدٍ حسب زمنه وعصره ووقته لابدّ له أن يمسّ هذا التّغيير المحدث بالمعاني الضّمنيّة وطريقة صوغ العبارات وإرسالها، وكذا الألفاظ المنسجة للنّص الإبداعي وأيضاً الصّور البيانيّة المعتمدة والمستقاة من واقعه وخياله، إضافة إلى نوع البحور الحاملة لهذا الشّعر بغرضه المحدث وأسلوبه الجديد الذّي تشيع فيه «**روح الدّعابة والسّخريّة والتّحرّر إذا كان الموضوع لاهياً، كما تشيع فيه روح المرارة والكآبة والتّزمّت إذا كان الموضوع جاداً. ثمّ هو غالباً أسلوب ترسم صوره من عناصر حضريّة، وتحلق أخيلته في آفاق غير آفاق البادية، وتؤلّف لغته من ألفاظ بسيطة واضحة حسنة الإيقاع، وتميل موسيقاه إلى البحور القصيرة والقوافي الرّقيقة**»[220].

وانطلاقاً من ذلك، سنعرض للأغراض الشّعريّة الحديثة والتّي زامنت العصر الأندلسي وشاعت فيها وأكثر الشّعراء منها لاسيما "ابن زمرك الأندلسي" وهي: النّقوش، الصّباحيات، العيديّات، الطّرديّات، التّلغيز، الإعذاريات، الإخوانيات، مدح العذار، والفكاهة. إلاّ أنّه قد وظّف الأغراض التّقليديّة كالوصف، والهجاء، والرّثاء، والمدح، والغزل وغيرها بشكلٍ ناسب العصر وتعكس واقعه.

1/ شعر النّقوش والرّقوم والطّرز:

يعدُّ هذا النّوع الغرضي من أحدث الفنون الشّعريّة، فقد ظهر في الأندلس بشكلٍ متميّز لأنّهم «**نقشوا على قصورهم وملابسهم وقبورهم [...] وغيرها ما تيسّر لهم من أقوال وأفعال وأشعار**»[221]، كما أنّ هذا الغرض الشّعريّ يعمل على تقديم «**لوحات من النّقش الشّعريّ تبرز هذا الفنّ بأدوات صلبة محفورة في الحجر أو الخشب، وتمثّل ذلك في جنبات القصور وواجهاتها وقبابها وغير ذلك**»[222]؛ فالملاحظ اشتهار الأندلسيين بالرّسم والحفر على شيءٍ صلبٍ **كالخشب والحجر**

---

[218] ينظر، أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص128، 129.

[219] ينظر، سعد محمد العزايزة، شعر النّقوش عند ابن زمرك الأندلسي دراسة موضوعية فنيّة (دراسة)، ص1.

[220] أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص130.

[221] سهام صائب خضير، أشعار النقوش الأندلسية في كتاب نفح الطيب للمقري دراسة في موسيقى الشعر، مجلة الأستاذ، كلية اللغات، جامعة بغداد، العدد 211، المجلد الأول، 2014م، ص114.

[222] سعد محمد العزايزة، شعر النّقوش عند ابن زمرك الأندلسي دراسة موضوعية فنيّة (دراسة)، ص1. وأيضاً نجد تميّز «**فن العمارة في ذلك العصر بتركيز على الزّخارف النّباتيّة والكتابيّة، فقد ابتعد المسلمون عن الرّسومات التّي تتعلّق بالإنسان والحيوان**

وكلّ ما يظهر ويلفت الانتباه أمام الطرف الآخر من **أقواس القصور**، **اللّباس**، **سرج الأحصنة**، **القبور**، **الطيقان** ، **الأبواب**، **والنّوافذ وغيرها** بواسطة أقوالٍ أو أشعارٍ لاسيما عبارة (**لا غالب إلاّ الله**) التّي تعدّ من أشعار "ابن زمرك" في قصر الحمراء في "غرناطة"، إذ أنّ هذا الشّاعر كان من الضّروري أن يُركّز فيما يختار من أشعاره «**لتكون نقوشاً على معانٍ تروق لأصحاب الأمر، فتدخل النّشوة وتشدّ العزم، ومن ذلك معاني القوّة والنّصر والعدل والكرم، لتظلّ شاهداً على مناقب السّلاطين والولاّة**»[223].

فالنّقش على الصّلب في أماكن مختلفة وبأقوال متنوّعة من أمثالٍ وأشعارٍ وآياتٍ قرآنيّةٍ له قيمة عند الشّاعر، من ذلك التّأكيد على أعمال خليفته ونشرها لكلّ زائر للقصر حتّى يُبهره بالمعنى والشّكل وتبقى مدّة طويلة تشهد على ذلك، وكذا الرغبة في إحداث ومضة في ذاكرة القارئ يُضيء من خلالها أحداثاً، أو أشخاصاً كانوا في هذا المكان فيستمّر القارئ يقرأ منبهراً فيما نُقش ويظلّ مشدود البصر والفكر معاً[224] ليتمّ جذب اتباهه ويترك بصمة للشّخص الممدوح في النّقش ويُتابع حتّى النّهاية.

هذا النّوع تميّز به "ابن زمرك" في ديوانه بكثرة وهو شكلٌ جديدٌ، والمقصود به هو النّقوش التّي تكون على الرّخام والخشب تارة، والرّقوم والطّرز على العمائم والسّروج والثّياب تارة أخرى، التّي تنسج من القطن وغيرها لأنّ «**من شارات المُلك وترفه اتّخاذ الأخبية والفساطيط والفازات من ثياب الكتّان والصّوف والقُطن بجدل الكتّان والقُطن، فيُباهي بها في الأسفار**»[225]. حيث نراه يقول في نقش دائرةٍ بالقبّة الكبرى التّي تعدّ من معالم قصر الحمراء، ونصّها: [الطويل]

أَنَا الرَّوْضُ قدْ أصْبَحْتُ بالحسْنِ حَاليَا تَأَمَّلْ جَمَــالي تَسْتَفِــدْ شَــرْحَ حَــالِيَا
أُبَاهِي مِنَ المَوْلَى الإمامِ مُحَمَّــدٍ بأَكْرَم منْ يَأْتِي وَمَــنْ كانَ مَاضِيَا
وَللهِ مَبْنَــايَ الجَمِيــلُ فإِنَّــهُ يَفُوقُ عَلى حُكْمِ السُّعُودِ المبانِيَا
فَكَمْ فيه للأَبْصَارِ مِن مُتَنزَّهٍ تُــجدُّ بِـه نَفْسُ الحلِيمِ الأَمَانِيَا

لاعتقادهم بتعارضها مع الدّين». أيمن يوسف إبراهيم جرار، الحركة الشعرية في الأندلس (عصر بني الأحمر) (رسالة ماجستير)، ص55. فمثلما اشتهر العباسيون بالزّخرفة عُرف الأندلسيون بالتّركيز على الجانب النباتي والكتابي وأشكال الخطوط العربية كالكوفي والرّقعة وغيرها، بل زادوا عنهم النّقش بالأشعار على كلّ ما هو صلب باختلافه.

223 سعد محمد العزايزة، شعر النّقوش عند ابن زمرك الأندلسي دراسة موضوعية فنيّة (دراسة)، ص7.

224 سهام صائب خضير، أشعار النقوش الأندلسية في كتاب نفح الطيب للمقري دراسة في موسيقى الشعر، مجلة الأستاذ، ص121.

225 ابن خلدون، المقدمة، تح: أحمد الزعبي، ص300.

تَبِيتُ له خَمْسُ الثُّرَيا مُعِيذَةً ويُصبحُ مُعتَلُّ النَوَاسِمِ رَاقيَا

بِه القُبَّةُ الغرَّاءُ قلَّ نَظِيرُهَا تَرَى الحُسْنَ فِيها مُسْتَكِنًّا وبَادِيَا

تَمُدّ لها الجوْزَاء كفّ مُصَافِحِ ويَدْنُو لها بَدْر السَّمَاء مُنَاجِيَا

إلى غاية قوله:

بِهَا البَهْوُ قدْ حَازَ البَهَاءَ وقَدْ غَدَا به القَصْرُ آفَاقَ السَّمَاءِ مُبَاهِيَا

وكَـمْ حُلَّةٍ جَلَّلتــهُ بِحُلِيِّهــا منْ الوشْي تُنسِي السَّابريَّ اليَمَانِيَا[226]

يبدو هنا ورود وصف دقيق لمباني مولاه وقبّته باستخدام عناصر الطبيعة في تجميلها، حيث يُعدّ قصر الحمراء من «**أبرز آثار الفنّ المعماري في غرناطة، فهي من آيات الجمال الإنساني [...] وما زاد تلك القصور روعة وبهاء تلك الأشعار التّي حفرت على جنباتها، فامتزجت مجازات الشّعر بأدوات البناء وخاماته في جمل فنيّة**»[227].

وقصد من ذلك إلى التّباهي بقصور مولاه "الغنيّ بالله" وإظهار مدى براعته –الشّاعر– في وصف النّقوش لكسب ثقة مولاه وتعزيز مكانته تحت كنفه، حتّى أنّه قيل أنّ كلّ ما في منازل مولاه السّعيدة من القصور والرّياض والدّشار والسّبيكة من نظم رائق ومدح فائق في القباب والطّاقات والطّرز وغير ذلك فهي لابن زمرك[228]. كيف لا وهو قد برع في تحسين ألفاظه لحسن مباني مولاه الإمام "محمد" وجعل البناية تفوق جمال كلّ القصور الأخرى، بذكر خمسِ ثريّاتٍ في قُبّةٍ غرّاء تجذب الأنظار بسبب حسنها الظاهر وفيها الجوزاء وكأنّها أبراج السّماء، إضافة لذلك تحدّث عن بهو القصر وصدره الذّي كان له فضلُ البهاء بنقوشه الملوّنة ذات الوشي المُحلّى وذلك من خلال ازدهار «**آلة العمران في غرناطة الأندلسيّة ازدهاراً واضحاً [...] وتطوير المعالم العمرانيّة، التّي برزت من خلال إنشاء القصور والفنادق والمدارس والحمامات، وزراعة البساتين، وإقامة الصناعات إلى غير ذلك**»[229].

---

[226] الديوان، ص 125.

[227] سعد محمد العزايزة، شعر النّقوش عند ابن زمرك الأندلسي دراسة موضوعية فنيّة (دراسة)، ص3.

[228] أحمد المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا، وآخرون، 16/2، 17.

[229] سعد محمد العزايزة، شعر النّقوش عند ابن زمرك الأندلسي دراسة موضوعية فنيّة (دراسة)، ص2.

كما قال "ابن زمرك" شعراً في قاعة الأسود والتي ينبع الماء من أفواهها، والموضوعة لترمز إلى خصلتين في واضعها الإمام "محمد" وهما: "البأس والجود"[230]. [الطويل]

تَبَارَكَ مَنْ أَعْطَى الإِمَامَ مُحَمَّدًا مَعَانِيَ زَانَتْ بالجَمَالِ المغَانِيَا
وَإِلاَّ فَهَذَا الرَّوْضُ فِيهِ بَدَائِعٌ أَبَى الله أَنْ يُلْفِي لَهَا الحسْنُ ثَانِيَا
ومَنْحُوتَةٌ مِنْ لُؤْلُؤٍ شَفَّ نُورُها تُحَلِّي بِمُرْفَضِّ الجمَان النَّوَاحِيَا
بِذَوْبِ لُجَيْنٍ سَالَ بَينَ جَوَاهِرٍ غَدَا مِثْلَهَا في الحسْنِ أَبْيَضَ صَافِيَا
تَشَابَهَ جَارٍ للعُيُونِ بِجَامِدٍ فَلَمْ أَدْرِ أَيًّا مِنْهُمَا كَانَ جَارِيَا
أَلَمْ تَرَ أَنَّ الماءَ يَجْرِي بِصَفْحِهَا ولَـكنَّهَا سَدَّتْ عَليه المجَارِيَا
كَمِثْلِ مُحِبٍّ فَاضَ بالدَّمْعِ جَفْنُهُ وغَيَّضَ ذَاكَ الدَّمْعَ إِذْ خَافَ وَاشِيَا
وَهَلْ هِيَ في التَّحْقِيقِ غَيْرُ غمَامَةٍ تُفِيضُ إلى الآسَادِ مِنهَا السَّوَاقِيَا
وَقَدْ أَشْبَهَتْ كفَّ الخلِيفَةِ إِذْ غَدَتْ يُفِيضُ إلى أُسْدِ الجهَادِ الأَيَادِيَا
وَيَا مَنْ رَأَى الآسَادَ وهْيَ رَوابِضٌ عَداهَا الحيَا عَنْ أَنْ تَكُونَ عَوَادِيَا[231]

استفاض الشّاعر في وصف شكل الأسود المعروفة في القصر ورمى من ذلك إلى تعظيم مولاه والتّأكيد على خاصيتين معنويّتين هما (البأس والجود) في الأسود، فهذه الصورة التمثيليّة من خلال «**الحركة التمويهيّة التّي أكسبها التّماثيل الأسود، حيث جعل المياه الخارجة من أفواهها، تحاكي أيادي الملك التّي جمعت إلى جانب القوّة معاني الكرم والحضارة، وهي صورة لا تخلو من جمال فنّي**»[232]، وحاول كذلك إبراز مدى جمالها الشّكلي فهي منحوتة باللّؤلؤ تزيدها نوراً وضياءً، وما زاد جمالها إلاّ مجرى مياهها الجُمان من نواحيها، وجعل الشّاعر الماء الذّي ينبع من أفواهها كالفضّة البيضاء الذّائبة الصّافية، وشبّه تمثيلياً الماء –أيضا– الذّي يجري في جنبها ثمّ تسدّه المجاري، بمحبٍّ فاضت دموعه من جفنه ويتوقّف ذاك الدّمع في لحظة خوف. فكلّ هذه السّواقي التي تنبع من الأسود تدل على شدّة البأس هذا من جهة النّقوش على الخشب والرّخام. أمّا من جهة الطّرز على العمائم والسّروج فنجد في موضع آخر يتحدّث عمّا رُقّم في سرجٍ: [الطويل]

---

[230] ينظر، الديوان، ص129.

[231] الديوان، ص 129- 130.

[232] سعد محمد العزايزة، شعر النّقوش عند ابن زمرك الأندلسي دراسة موضوعية فنيّة (دراسة)، ص12.

أَيَا مَنْ رَآنِي هَالَةً فَوْقَهَا البَدْرُ تَقَرُّ بِهِ عَيْنٌ وَيَنْشَرِحُ الصَّدْرُ
لِيَ الوَشْيُ يَحْكِي الرَّوْضَ فِي عُنْفُوَانِهِ فَللنَّرْجِسِ المطْلُولِ مِنْ تِبْرِهِ زَهْرُ
وَمَا أَنَا إِلاَّ صَهْوَةُ العِزِّ قَدْ سَمَا بِمَظْهَرِهَا المجْدُ المؤَثَّلُ والفَخْرُ
ورَاكِبِيَ المؤْلى ابن نصْرٍ مُحَمَّدٌ يُحالِفُهُ السَّعْدُ المجَدَّدُ والنَّصْرُ[233]

استدعى مدح "ابن زمرك" لمولاه وصف السّرج الذّي يمتطيه في صهوة جواده. قاصداً من ذلك إلى الافتخار بمولاه "ابن نصر محمد" حين ركوبه فوق السّرج، وكذا التبرّك به حتّى يُحالفه السّعد والنّصر من جهة، وإجلاء جمال سرجه من جهة أخرى؛ حيث جعل الذّي يركبه هو بدرٌ تفرح له العين ويرتاح له الصّدر، وهو مطرّز بنقوشٍ من الألوان وموشّى بلون النّرجس ومُغطّى بزهرٍ من الذّهب الخالص هذا يجعله دائم الشّباب والعنفوان من سلطان إلى آخر فمن «**أبّهة الملك والسّلطان ومذاهب الدّول أن تُرسم أسماؤهم أو علامات تختصّ بهم في طرز أثوابهم المعدّة للباسهم، من الحرير أو الدّيباج أو الإبريسم، تعتبر كتابة خطّها في نسج الثّوب ألحاماً وأسداء بخيط الذّهب، أو ما يُخالف لون الثّوب من الخيوط الملوّنة من غير الذّهب**»[234]. أمّا من ناحية جماله المعنوي فهو مصدر عزّ الحاكم ومجده وشرفه وفخره لمظهره، فمن يركبه يسعى له النّصر ويُرافقه.

2/ الصّباحيات:

نُظم هذا الغرض الشّعريّ في سياقٍ لطيفٍ وهو الصّباح الباكر، فهو مدحيّة تُنشد في الصّباح[235]، إذ يروح الشّاعر يمدح ممدوحه لاسيما سلطانه أو أحد الولاة ويضفي على صفاته ملامح الاشراق والسّعادة ويُنعمه بالصباح ويدعوه للفرح والانبساط به. فنجد الشّاعر قال في أحد صباحيات مولاه: [مجزوء الكامل]

اِنْعَمْ صَبَاحًا يَا صَبَاحْ واسْتَقْبَلِ الغُرَرَ الصِّباحْ
وَاسْتَجْلِ كُلَّ مَسَرَّةٍ واهْنَأْ بأَيَّامِ النَّجَاحِ
فِي "صَحَّ هَذَا" آيَةٌ وعَلاَمَةُ البُرْءِ المتَاحْ
شَوْقِي لوَجْهِكَ شَوْقُ مَنْ يَسْرِي إلى البَدْرِ اللِيَاحْ

---

[233] الديوان، ص 103.

[234] ابن خلدون، المقدمة، تح: أحمد الزعبي، ص299.

[235] ينظر، الديوان، ص610.

أَبْقَاكَ رَبُّكَ رَحْمَةً للخَلْقِ رَافِعَةَ الجُنَاحْ[236]

"ابن زمرك" نظم مقطوعات في الصّباحيات وفي أغلبها تبدأ بـ (انعم صباحاً، ولواء صبح) منها هذه المقطوعة التي قالها لمولاه، ويقصد من نظمه إلى التبرّك بنعمة الله وشكره على الصّباح السّعيد، لذا دعا ممدوحه إلى التّمتّع بفضل الله صباحاً، واستقبال وجهه بسعادةٍ، وإظهار مسرّته، والفرح بنجاحه، وممارسته على الخلق البراءة حتّى يكون رحمةً عليهم ويشتاقون لوجهه، ومنهم الشّاعر ذاته.

3/ العيديّات:

تجلّى هذا النّوع الغرضي في أثناء مجيء المناسبات الاسلاميّة فهو يُمثّل «**مادّة خصبة للشّعراء منذ صدر الإسلام إلى يومنا هذا، وتفاوت إحساسهم به قوّة وضعفاً، عبادة وعادة، وأخذ هذا الاهتمام مظاهر عديدة، ومن هذه المناسبات مواسم رمضان والحجّ والعيديْن**»[237]، كما أنّه مدحيّة يُنْشَرُ في أحد العيديْن الأضحى والفطر[238] فسمّي بالعيديات لكونه يرتكز أساساً على المناسبات الدّينيّة لاسيما "عيد الفطر" و"عيد الأضحى"، اللّذيْن يغتنمهما الشّعراء لمراسلة الأمراء والخلفاء وتهنئتهم به والتّفاعل بالحدث تفاعلاً قوياً، فيرسلون معانٍ للعيد لكونه جاء «**محمّلاً بالفرح والبهجة، وبأمل أن يعمّ الأمن والسّلام على العباد، وتهدأ أحوال النّاس، العيد فرحة وألفة ومحبّة**»[239].

نلحظ أنّ الشّاعر قد هنّأ مولاه الممدوح بعيد الفطر والصّيام فقال: [الطويل]

أَجُودٌ يُزَجِّي العَارِضَ المتَهَلِّلاَ وعِيدٌ بِهِ وَجْهُ الزَّمَانِ تَهَلَّلاَ

أَهَلَّ لميقَاتِ السُّعُودِ هِلاَلُهُ وأَمَّكَ يَطْوِي مَنْزِلاً ثُمَّ مَنْزِلاَ[240]

مدح "ابن زمرك" سلاطينه في موضوعات مختلفة منها العيديّة ويقصد منها الفرح بحلول العيد عليهم لا سيما مولاه، فقد خصّصه به لأنّه يجهّز له ويتلقّى التّهاني؛ فهو الكريم الذّي يشرق وجهه له ويبتهج لحلوله ويُبعد كلّ العوارض عنه، لأنّ العيد قد تهلّل وطهّر هلاله السّعيد، وسيتصدّر تفكيره كلّ منازل الأندلس.

---

[236] الديوان، ص 78.

[237] العيد في عيون الشعراء العرب القدماء والمعاصرين، اليوم، الدمام، العدد 15373، السبت 18 يوليو 2015م.
http://www.alyaum.com/article/4079194

[238] ينظر، الديوان، ص610.

[239] العيد في عيون الشعراء العرب القدماء والمعاصرين، اليوم.

[240] الديوان، ص 56.

4/ الطّرديّات:

هذا فنّ ظهر ليتزامن مع هواية بزغت عند الأمراء والخلفاء وتتمثّل في «**القصائد التّي يكون موضوعها الصّيد. وهو فنّ جديد في الشّعر نشأ ليواكب اهتمام بعض شعراء الإسلام بهذه الهواية الممتعة والمفيدة**»[241]، ففي الأندلس شاع بكثرة نتيجة البيئة الخاصّة المتميّزة بها لاسيما غرناطة «**المحاطة بالجبال، وتغطّيها غابات كثيفة خاصّة التلّ [...] الذّي كان مرتعاً للحيوانات البريّة، ومنبتاً لأنواع عدّة من الأشجار والزّهور [...] وكان الغرناطيون يصطادون الحيوانات والطّيور التّي تعيش في تلك الغابات**»[242]، فالمناخ المناسب ساعد على ظهور هذه الرّياضة وهي "**الصّيد**" بل حتّى الحيوانات المصطادة كانت ذات أشكال غريبة عن المشارقة، لأنّ مكان عيشها يغزوه غابات وأزهار كثيفة ونتيجة ذلك «**وجد الصّيد والطّرد قبولاً واسعاً لدى الطّبقات الخاصّة من الخلفاء والوزراء وعلية القوم. فخصّصوا الأموال في التّدريب واقتناء الطّيور والحيوانات وتضريتها**»[243]، حيث أصبح الصّيد فنّاً، وخُصّص أشخاص يعملون على تعليمه لاسيما تدريب أبناء الوزراء والطّبقات النّبيلة التّي صرفت أموالاً في هذا المجال.

أنشد الشّاعر في طرد مولاه الوالد "يوسف الثّاني" الملقّب بـ"المستعين بالله"، وراح يصف "البازي" الذّي هو جنس من الصّقور: [الكامل]

يَا مَنْ تَمُدُّ لَهُ الملُوكُ أَكُفَّهَا   تَدْعُو الإلاَهَ لَهُ بِطُولِ بَقَـاءِ
أَضْحَى وَلِيُّ العَهْدِ نَجْلُكَ صَائِدًا   شَأْنَ الملُوكِ العِلْيَةِ العُظَمَاءِ
وَرَمَى البُزَاةَ عَلى القَنَاةِ يَصِيدُهُ   صَيْدَ الخلِيفَةِ شارِدَ الأَعْدَاءِ
مِنْ كُلِّ خَافِقَةِ الجنَاحِ إذَا مَشَتْ   تُبْدِي اخْتِيَالَ الغَادَةِ العَذْراءِ
أَبْدَتْ لَنَا سبَجُ العُيُونِ وطَوَّقَتْ   أَرْجَاءَهَـا بِعَقِيقَـةٍ حَمْرَاءِ
واستَاقَتِ اليَاقُوتَ في مِنقارِهَا   ومَشَتْ عَلى المرْجَانِ في اسْتِحيَاءِ[244]

---

[241] محمد بوزيان بنعلي، مدخل إلى البحث أدب الطرديات في عمان، مجلة نزوى، 1 يناير 1996م.
http://www.nizwa.com

[242] أيمن يوسف إبراهيم جرار، الحركة الشعرية في الأندلس (عصر بني الأحمر) (رسالة ماجستير)، ص58.

[243] أحمد حسين محمد الساداني، شعر الصيد والطرد في الموصل أرجوزة عثمان بكتاش الموصلي ت 1222هـ أنموذجا، دراسات موصلية، العدد 42، تشرين الأول 2013م، ص2.

[244] الديوان، ص 366، 367.

يبدو من هذه المقطوعة ورود غرض الطرديّات الذّي له علاقة بطرود الصّيد وفريسته. ويقصد منه إلى تعظيم مولاه بإبراز مدى مهارته في الصّيد، وكذا تبيين هواية الملوك؛ التّي تعدّ أحد الطّقوس المتوارثة لذا نجد نجل الخليفة ووليّ عهده صائداً مثل الملوك الآخرين، حيث اصطاد "**البُزاة**" –وهو جنس من الصّقور– بطريقة أذهل بها الأعداء. ثمّ راح الشّاعر يصف هذه الطّريدة بأنّها خافقة الجناح وتمشي بتباهٍ وناعمةٍ ليّنةٍ كالعذراء، وقد أظهرت لهم خرز أسود العيون، وتمّ تطويقها بعقيقةٍ ذات أحجارٍ حمراء كريمة، وربط وليّ العهد منقارها بالياقوت ليُقدَّم ملك الطيور لملك النّاس هديّة.

5/ التّلغيز:

من بين الموضوعات الحديثة التّي واكبت عصر الشّاعر فنبع فيها نعثر على "**التّلغيز**" أو ما يسمّى بـ «**المحاجاة، والتّعميّة أعمّ أسمائه، وهو أن يريد المتكلّم شيئاً فيعبّر عنه بعبارات يدلّ ظاهرها على غيره، وباطنها عليه، وهو يكون في النّثر والشّعر**»[245]، فالتّعميّة والمحاجاة من بين أسماء التّلغيز وصفاته لكونه يعتمد على تغطية المقصود، والمطلوب من المتلقي التّخمين وكشف المستور «**فلا يدركه إلاّ بفضل تأمّل ومزيد نظر**»[246].

وقد تحدّث "**الزّركشي**" (ت794هـ) عن الألغاز وعبّر عنها بلفظ (منحرف) إذ قال: «**واللّغز طريق منحرف، سمّي به لانحرافه عن نمط ظاهر الكلام؛ ويسمّى أيضاً أحجيّة؛ لأنّ الحجيّ هو العقل؛ وهذا النّوع يقوّي العقل عند التمرّن والارتماض، بحلّه والفكر فيه**»[247]، فجعله عدولاً عن الأصل وانحرافًا عن المألوف وهو ظاهر الكلام، وبيّن معنى الأحجيّة بأنّه العقل، ويعمل التّلغيز على ترويضه وتحريكه بالتّفكير والتّحليل. ومثال ذلك ما أتى في الشّعر قول بعض العرب ملغّزاً في أيّام الأسبوع: [الرّجز]

يَا سَبعة كُلُّهُم أخوَان   لَيْسُوا يَمُوتُون وهُمْ شُبّان

لم يَرَهُم في مَوْضِعِ إِنْسَان[248]

[245] ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد سرف، 579/4.

[246] علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، 40/6.

[247] الزّركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو فضل إبراهيم، 299/3.

[248] علي صدر الدين بن معصوم المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، 46/6. وينظر، ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد سرف، 580/2.

تميّز "ابن زمرك" بكلامه الملغزّ ليقول لغزاً أو يجيب به حيث ألغز في أحد الصّحابة "عمر بن الخطّاب" رضي الله عنه فقال: [الكامل]

حَاجَيْتُكُمْ بِمُسَبِّحٍ أَوَّابِ ... وبِخَاشِعٍ مِنْ عِلْيَةِ الأَحْبَابِ
وبِقَائِمٍ وبِصَائِمٍ ومُهَجِّرٍ ... وبِخَاشِعٍ من عِلْيةِ الأَحْقَابِ
كَانَ النَبِيُّ يُحِبُّهُ ولَنْجَلُـــهُ ... في صَحْبِهِ مِنْ خِيرَةِ الأَصْحَابِ
في السَّاجِدِينَ الأَوَّلِينَ وَكَمْ هَدَى ... مِنْ جَائِرٍ قَدْ ضَلَّ وَسْطَ يَبَابِ
ومَعَ الذِينَ عَلَيْهِمُ قدْ أَنْعَمَ الـ ... رَّحْمَانُ في وَحْيٍ أَتَى وكِتَابِ
أَعْجِبْ بِهِ والقَلْبُ مِنْهُ مُخَادِعٌ ... يُغْرِي الذِّئَابَ به بِلُبْسِ ثِيَابِ
ولَهُ لآدَمَ نِسْبَةٌ في خَلْقِهِ ... قَامَ الدَّلِيلُ بِهَا عَلَى المُرْتَابِ
وبهِ نَبِيٌّ في السُّجُودِ قدْ اقْتَدَى ... مِنْ بَعْدِهَا أَصْغَى بِسَمْعِ خِطَابِ[249]

بقراءة القصيدة نلحظ أنّه مُلغّزٌ فيها، ورمى من ذلك إلى إظهار مدى براعته في التّلغيز وقدرته في ذلك سواء إنشاءً أو ردًّا على لغز غيره. والملاحظ أنّه ابتدأها بكلمة عاميّة (**حَاجَيْتُكُمْ**) فالقارئ يلمح عدولاً وخروجاً من الشّاعر عن الأطر المألوفة والجاهزة التي اعتادت أن تطرق أذنه «**لتتشكّل في هيأة جديدة تولد لدى المتقبل صدمة معرفية تلامس فكره وخياله فالانزياح هو مساءلة الآخر لغة وفكراً**»[250]، وبعد لفظته الشّعبيّة العاميّة راح يُعدّد صفات هذا المسلم الذّي يسبّح لله والتّائب له والخاشع خوفاً منه؛ فهو القائم في اللّيالي صائم رمضان والمهاجر الرّاحل لعمرةٍ أو حجٍّ مثلاً. وإنّ النبيّ صلى الله عليه وسلّم يُحبّه ويُفضّله وهو من خيرة أصحابه كونه من السّاجدين الأوّلين، وساعد في هداية الظّالمين الذّين عاشوا في خراب وغيرها من الصّفات. لكنّه في البيت ما قبل الأخير من القصيدة يجيب عن لغزه بشكلٍ غير مباشرٍ ونلمحه في قوله: [الكامل]

وَيَقُولُ فَارُوقُ الهدَى لَوْ قُلْتَهَا ... لابْنٍ لَهُ في غَايَةِ اسْتِحْبَابِ[251]

---

[249] الديوان، ص 233.

[250] بن دحمان عبد الرزاق، أبجديات في فهم جماليات الانزياح، مجلة اللغة العربية وآدابها، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي بالوادي، العدد 1، 2009م، ص38.

[251] الديوان، ص 234.

فيظهر أنّه "**عمر بن الخطّاب**" (ت23هـ) رضي الله عنه من خلال صفته (**الفاروق**) لتفريقه بين الحقّ والباطل[252].

6/ الإعذاريات:

هذا الموضوع كان له حضور في الاتّجاه المُحدث وقد ارتبط بالشّعر بالدّرجة الأولى، وبالأصدقاء والأمراء المقرّبين بالدّرجة الثّانيّة، والمقصود به التّهنئة بإعذارٍ (وهو الختان)[253] كما قد نجد "**أحمد مختار عمر**" شرحه بأنّه «**طعام يُصنع في الختان أو الزّواج أو استفادة شيء جديد**»[254]، فيبدو أنّ المصطلح قد ارتبط بمعانٍ كثيرة ذكرها في كتابه منها مناسبة "**الختان**" و"**التّهنئة بها**"، التّي اهتمّ لها الشّعراء وراحوا ينظمون أشعاراً لأمرائهم للتّعبير عن فرحهم والتّقرّب إليهم. ونلمس هذا الموضوع في قول "ابن زمرك": [الكامل]

فَانْعَمْ بِهذَا الصُّنْعِ إِمَــــارَةٍ قَدَّسْتَ مِنْ فَوْقِ النُّجُومِ حَلاَلَهَا
واهْنَأْ بِإِعْذَارٍ أَقَمْتَ شِعَارَهُ فَاسْتَجْزَلَتْ فِيهِ العُفَاةُ مَنَالَهَا
أَجْلَلْتَ فِيهِ سُنَّةً نَبَوِيَّةً مَا زَالَ مُلْكُكَ مُؤَثِّرًا إِجْلاَلَهَا
أَوْرَدْتُهُ للشَّرْعِ أَعْذَبَ مَشْرَعٍ قَدْ أَوْرَدَتْ فِيهِ الرِّسَالَةُ قَالَهَا[255]

الملاحظ في المقطوعة إنشاد الشّاعر بغرض الإعذار أو الختان لأبناء أحد ممدوحيه، ويرمي من ذلك إلى تهنئة ممدوحه في كلّ مناسبة يقوم بها حتى الختان الذّي يُعدّ سنة نبويّة؛ فقد دعاه للفرح بهذا الصّنع والهناء به كونه أقام شعاراً من شعائر الإسلام، وعظّم السّنة النبويّة لجلال مُلكه الذّي يسير على خُطَا الشّرع.

7/ الإخوانيات:

مثلما ظهر الإعذار الذّي ارتبط بالمقرّبين ذوي المكانة الرّفيعة؛ ظهر غرض الإخوانيات بل حصل تداخل بينهما، إلاّ أنّ هذه الأخيرة أعمّ وأشمل من الأوّل والمقصود بالإخوانيات «**تلك التّي تُصوّر**

[252] http://ar.wikipedia.org/wiki/عمر بن الخطاب

[253] ينظر، الديوان، ص144.

[254] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص1475.

[255] الديوان، ص 144.

عواطف الأفراد ومشاعرهم، من رغبة ورهبة، ومن عتاب واعتذار، ومن تهنئة وشكر»[256]، فالملاحظ أنّه يُخاطب العواطف والأحاسيس مهما كان نوعها ليشمل كلّ موقفٍ يستدعي نظم شعر الإخوانيات نحو: **عتاب صديق له، أو طلب اعتذار، أو شكر، أو تهنئة بمناسبة معيّنة، أو تعزية** وغيرها، ففي الغالب تكون موجّهة إلى الأعيان والقُضاة والفقهاء والوزراء وهذا طبيعي حسب مرتبة المرسل مثل "ابن زمرك" الذّي يُعدُّ "شاعر المَلِك وكاتبه"[257] لذلك سيُميّز أسلوب هذا الغرض بالبساطة في التّعبير، والكلمات العذبة، واللّغة الجميلة بعيدة عن المبالغة، وتغزوه عاطفةٌ صادقةٌ وإحساسٌ عميقٌ، وفيه معانٍ إنسانيّة عظيمة، ومشاعر نبيلة، وأخلاق سامية ترسم بالعقل الرّاجح والعاطفة الصّادقة، لأنّ غايته التّقريب بين الأصدقاء وتقويّة أواصر المحبّة بينهم[258].

فالهدف نبيل بُؤرته صدق المشاعر بالدّرجة الأولى، فلا يُنظم لأغراضٍ سياسيّة أو أمور الحكم فهو يحمل معانٍ «**ومضامين شعوريّة ساحرة، وأهداف فرديّة خاصّة، تخلو تماماً من القيود الرّسميّة، أو الأهداف السّياسيّة، والإداريّة**»[259]. لذا فإنّ الأطماع لا تُسيطر على شعر الإخوانيات بل يسعى لتحقيق رغبةٍ خاصّةٍ تمسّ التّعبير عن الحبّ وصدقه، والسّعيّ لتوطيد الأواصر.

فبالنّظر لديوان "ابن زمرك" نجده نظمه بكثرة لإخوانه وأصدقائه في مناسباتٍ عديدةٍ إمّا للسّؤال عن أحوالهم وإمّا لمعاتبتهم أو لإعلامهم ببعض أخبار الدّولة، أو لإجابتهم عن رسالةٍ بشكل شعر[260]. وهذا ما نلمسه في موضوع عتابٍ لإخوانه حين قال: [الطويل]

خَلِيلَيَّ ذُودَا عَنْ حِيَاضِ المنَى فَمَا   شَرَابُ الأَمَانِي غَيْرُ لَمْعِ سَرَابِ
وَيَا صَاحِبَيْ نَجْوايَ والحبُّ ضَلَّةٌ   دَعَانِي وتَذْكَارَ العُهُودِ لِمَا بِي
أَلَمْ تَرَيَانِي كُلَّمَا جِئْتُ طَارِقًا   وجَدْتُ مُطالَ الفِكْرِ غَيْرَ مُطَابِ

---

256 أيمن يوسف إبراهيم جرار، الحركة الشعرية في الأندلس (عصر بني الأحمر) (رسالة ماجستير)، ص127. وينظر، قاسم القحطاني، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ص98.

257 ينظر، قاسم القحطاني، ابن فركون الأندلسي شاعر غرناطة، ص99.

258 ينظر، نفسه، ص111.

259 صفية بنت ناشي بن رضيان العتيبي، توظيف الشعر في الرسائل الإخوانية من بداية العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع، قسم الدراسات العليا العربية، فرع الأدب والبلاغة، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية (رسالة ماجستير)، 2010م، ص42.

260 ينظر، الديوان، ص292.

فَهَبْنِي أُطَارِحْكَ الشُّجُونَ وإنَّهَا وَسَاوِسُ مَنْ يهْذِي ورَاءَ حِجَابِ
فَمِمَّ التَشَكِّي بالخطُوبِ وَكُلُّهَا مَقَادِيرُ قَدْ خُطَّتْ بِأُمِّ كِتَابِ
وَعِنْدَكَ مِنْ عَقْلٍ ونُورِ هِدَايَةٍ مَوَاهِبُ مَنْ يُعطِي بِغَيْرِ حِسَابِ[261]

عرض الشّاعر هنا لغرض "الإخوانيات". ويرمي منه إلى عتاب صديقيْه ولومهما لما بدر منهما اتّجاهه؛ حيث طلب منهما أن يُدافعا عن قيمة صداقتهم وأخوّتهم حتّى أنّه اعتبر الأماني مُجرّد ضياء وسراب، فهما بالنّسبة له صاحبيْ الشّكوى والنّجوى والحبّ المحيّر، ويفشي لهما الأسرار لما بينهم من عهود. ثمّ عاتبهم بأنّه إذا جاءهم –الشّاعر– طارقاً بابهما وبدأ بالكلام وإفضاء الهموم وجد طولَ بالٍ غير منشرحٍ، ولا رائقٍ له حتّى صارت كأنّها وساوس يهذي بها ف «**ساد العتاب بين الإخوان ليُعبّر عن ألم لما حلّ بينهم، وهو في طيّاته يحمل دعوة لعودة الصّفاء إلى النّفوس، ونرى المعاتب في أشعاره يميل إلى الشّكوى ممّا أصابه بسبب من يُعاتب**»[262].

ثمّ عاد لنفسه واستفهم لماذا يشتكي ويتوجّع ويتألّم من المكروهات والخُطوب فهي في النّهاية نصيبه خُطّ على كتابٍ مرقومٍ. وراح يفتخر بنفسه كيف يشكي هُمومه لغيره وهو عنده العقل ونور الهداية والفطانة والعلم والحكمة المستخلصة من أحداث الحياة وتقلّباتها وأسرارها، كون الحكمة هي «**ثمرة تجارب طويلة ونظر ثاقب في أمور الحياة وهي نظرات في الحياة والموت وتأمّل في أسرار الكون**»[263] فيحلّ بها مشاكل الغير من دون حساب، وهو أيضاً لم يفش أسرار النّاس.

8/ مدح العذار:

أو كما سُمّي بمصطلحيْ "**الغزل بالمذكّر**" أو "**غزل الغلمان**" الذّي كان نتيجة ازدهار المنطقة لاسيما الأندلس؛ فبنوا القصور والمتنزّهات التّي غصت بالجواري والغلمان[264]، وانتشرت مجالس الخمر التّي كانت تعجّ بالسّقاة، وكذا شيوع تيّار المجون وتغيّر مقاييس الذّوق الجمالي بحيث كان الشّعراء يلتفتون إلى جمال الغلمان أكثر من التفاتهم إلى جمال المرأة[265]، كلّ ذلك استدعى الأمر إلى التّعلّق بالغلمان

[261] الديوان، ص 171، 172.
[262] أيمن يوسف إبراهيم جرار، الحركة الشعرية في الأندلس (عصر بني الأحمر) (رسالة ماجستير)، ص130.
[263] صغري فلاحي، وإسماعيل أشرف، مصادر حكمة الصبر عند ناصف اليازجي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ص61.
[264] ينظر، أيمن يوسف إبراهيم جرار، الحركة الشعرية في الأندلس (عصر بني الأحمر) (رسالة ماجستير)، ص119.
[265] ينظر، فوزي عيسى، الشّعر الأندلسي في عصر الموحدين، ص346.

ونشأ ما يُعرف بغزل المذكّر أو غزل الغلمان. والمقصود به أن يُعبّر الشّاعر عن حبّه للجنس الذّكري. و"لابن زمرك" مداعبات في غلام له، وجعله مرمى غزله ونسيبه[266].

الملاحظ أنّ البيئة الأندلسيّة قد أثّرت لظهور غرضٍ شعريٍّ خارجٍ عن المألوف والمعتاد، فبدل التّغزّل بالمرأة راحوا يمدحون المذكّر ويتغزّلون به ويصفون شكله ويربطونه بأشكال الطّبيعة ليُظهروا مدى حبّهم لهذا الجنس؛ لأنّ الشّعراء قد امتزجوا بهم في مجالس اللّهو والقصور، وأمعنوا النّظر إليهم، وأكثروا التّعامل معهم، واستلطفوا التّودّد وحسن تصرّف العذار، كلّ ذلك أوقع الشّعراء في إعجابٍ شديدٍ بهم. حيث قال الشّاعر في غرض المدح بالعذار أو الغلام: [الكامل]

قَلَمُ العِذَارِ بِصَفْحِ خَدِّكَ قَدْ وَشَى خَطًّا تَحَارُ لِحُسْنِهِ الأَوْهَـــــامُ
فَإِذا بَدَا للعاشِقِينَ تنـــاشَدُوا «أَهْلاً بِما خطَّتْ بِهِ الأَقْلاَمُ»[267]

وقال عنه أيضا: [الكامل]

أَلِفُ العِذَارِ وَلاَمُهُ فِي خَدِّهِ قَدْ زَادَ فيهِ للجَمِيلِ جَمَالاَ
فَإِذَا هَمَمْتُ بِسَلْوَةٍ مِنْ حُبِّهِ قَالَ العِذَارُ لخدِّهِ: لاَ لاَ لاَ[268]

طرأ "ابن زمرك" لموضوع مدحٍ فيه الغلمان العذاري، وذلك بقصدٍ منه إلى إبراز جمالهم بأدقّ التّفاصيل ومدحهم بقوّة؛ حيث جعل العذار في البيتين الأولين بحسن مزخرف بادٍ في وجهه بقلم الخالق حتّى راحوا ينشدونهم بقلم العاشقين «**ليُظهر للقارئ أنّ هذه الصفات الجمالية لا تقتصر على المرأة فقط، بل تتجاوزها إلى الرجل خاصة السّاقي، وما يتحقّق هذا إلاّ بقدرته الجمالية التصويرية الإبداعية، لهذا طغت على نفس الشاعر اللّهفة لإعلام القارئ بهذه الصفات**»[269]، لذا احتار المشاهد له ولملاحته فراح يُنادي العاشقين مرحّباً بهم وبم رسمت أقلامهم وخطّت على قرطاسهم.

كما ذكر في البيتين الثّانيين للشَّعر في جانبيْ اللّحية عند الغلام كأنّه في شكل ألف ولام على خدّه كلّ هذا زاده جمالاً، فإذا راحت النّفس تطيب له من حبّه نطق العذار مُخاطباً خدّه بـ (لا) وكأنّه لفظ شكل الشَّعر على لحيته وهي الألف ولامه؛ حيث استبان "ابن زمرك" «**مدى حبّ سكان**

[266] ينظر، أيمن يوسف إبراهيم جرار، الحركة الشعرية في الأندلس (عصر بني الأحمر) (رسالة ماجستير)، ص119.
[267] الديوان، ص 238.
[268] الديوان، ص 238.
[269] مريم أقرين، العدول ومقاصده في ديوان ابن خفاجة الأندلسي، ص103.

الأندلس للجمال وافتتانهم به فأينما رهف قلبهم لذرة حسن ووسامة في عين، أو أنف، أو فم، وحتى الشفة، والأسنان، والصوت تنطلق الكلمات كالسيل الجارف لتعبّر عن رأيهم في شكل صورة طبيعية أخّاذة، وما كلّ ذلك إلاّ نتيجة واقعهم المعيش»[270].

9/ الفُكاهة والمُلح والمُداعبات:

برز هذا الغرض في الأشعار لرغبة الشّعراء إيصال فكرة ما بطريقة غير مباشرة إذ هو مزاح ودُعابة؛ ما يُمتّع به من طرف الكلام من شخص طيّب النّفس، ظريفٍ خفيفِ الرّوح فيكون مسلٍّ يبعث السّرور والضّحك[271] ونقول: «**تفاكه الأصدقاء: تمازحوا بالفكاهات والنّوادر قضوا سهرتهم يتفاكهون**»[272]. يبدو أنّ الفكاهة ترتبط بالمُزاح والمداعبات من خلال قول شيء مُضحك ومُمتع وقد يريد صاحبه معنىً آخر؛ أي عرض الفكرة بطريقةٍ مرنةٍ لاستهدافِ مرامٍ خفيّةٍ. واعتماد هذا العرض يكون لأجل اختبار الذّكاء والفطانة إذ «**الفكاهة عادة تتطلّب الذّكاء والنّباهة واللّباقة وسرعة البديهة، وكان بعض الشّعراء قادرين على إتيانها في المكان الملائم والزّمان المناسب**»[273].

وفي التّفكّه برز "ابن زمرك" بروح الدّعابة لديْه، حيث قال في طريقة التّعامل مع القطط لا سيما قطّ دار مولاه: [الطويل]

أَمَوْلاَيَ قِطُّ الدَّارِ قدْ بُحَّ صَوتُهُ لِكَثْرةِ مَا قدْ صَاحَ بالبَابِ مِنْ (مِيَوْ)

يُقالُ لَهُ (إِسِبِّ) منْ حَيثُ مَا أَتى وَ(إِسِبِّ) في عِلْم القُطُوطِ كَلامُ سَوْ

فَهلاَّ دَعوهُ (مِشِّ مِشْ مِشْ) إذا دَعوْا وإنْ لم يَقولوا (مِشِّ مِشْ مِشْ) يقالُ (حَوْ)

وَلاَ يُسْمِعُوهُ لَفْظَ فَجِّ فَإنَّهَا تُقَالُ لأرْذَالِ الكِلابِ إذَا عَوَوْا

ويَا لَيْتَ قِطَّ الدَّارِ لَوْ عَادَ بُرْطُلاً يصيحُ بِسَقْفِ الدَّارِ حينَ يجُوعُ جَوْ[274]

الملاحظ في هذه المقطوعة ورود غرض المداعبة والفُكاهة. ورمى من توظيفه إلى التّرفيه عن نفسه وعن مُتلقّيه (مولاه)، حيث نراه استعمل كلماتٍ باللّهجة الدّارجة الأندلسيّة الخاصّة بالأصوات

---

[270] مريم أقرين، العدول ومقاصده في ديوان ابن خفاجة الأندلسي، ص104.

[271] ينظر، أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص1736.

[272] نفسه، ص1736.

[273] ناظم رشيد، الأدب العربي في العصر العباسي، ص66.

[274] الديوان، ص343.

المستعملة في مُناداة القطط أو زجرها، ليتمتّع المتلقّي بالقراءة، ويقف مندهشاً لروعة تركيبه وبراعته وكسر أفق توقّعه الرّوتيني «**فمثل هذا الأسلوب غريب ومدهش، ولكن هذه الدهشة ممتعة للقارئ**»[275].

فأعلم مولاه أنّ قطّ الدّار قد بحّ صوته نتيجة كثرة صياحه بالباب (مِيَوْ) فإذا نهره بالذّهاب يقول (إسبّ) وإذا دعوه يُقال له (مِشْ مِشْ مِشْ)، وهي تُخالف ما هو موجود في المغرب فللمُناداة تُستعمل (بشْ بشْ) وللزّجر (كسْ كسْ)[276] فالقطط لها لغتها، وهم لا يلفظون لها كلمات خشنة لأنّها تُقال لأراذل الكلاب حين يَعْوُون. وتمنّى أن يعود القطّ في القصر حارساً بُرطُلاً في سقف الدّار يصيح حين يجوع، فهذا التّوظيف هو عدول عن مألوف القارئ فيه يُدرك «**مفهوما مثاليا لعلاقات أفكار اللّغة ومن جهة أخرى هي عملية للمتكلم للتمييز بين التافه/ المبتذل والمعبّر البليغ**»[277].

❖ **الخلاصة في الخصائص الأسلوبيّة المعنويّة تتجلّى في:**

أنّ الشّاعر "ابن زمرك الأندلسي" قد وظّف صوراً بيانية على أنواعها والمتمثّلة في الاستعارة بنوعيها بدرجة قويّة، ثمّ يليها الكناية، والتشبيه التمثيلي، والتشبيه البليغ، والتشبيه المجمل، والمجاز المرسل، بُغية توليد الجودة المثيرة للذّة القراءة، والوصول للمقصد الباطني المنشود والمتعدّد لاختلاف السياقات، وهذا دليل على التّكلُّف المبالغ فيه.

كما تموقع الترادف عنده في مكانه المناسب إذ تشكّل بأنواع، فهو بين الأفعال والأسماء والمصادر وبين جملتين، وهذا يعكس مهارة المبدع وفكرته الشاغلة لبّه ووجهة مقصده.

وأهمّ خاصيّة معنويّة تجلّت بوضوح تكمن في "التّضمين" بسبب ثقافة الشّاعر التّي انصهرت في فكره، فهي قد ساعدته في إنتاج شعره وإرساء مقاصده بإدراج نصوصٍ خارجةٍ عنه، والمتمثّلة في: تضمين النّصوص الدّينيّة سواء أكانت آيات وقصص قرآنية، أم أحاديث نبويّة شريفة، ونجد التّضمين مع الشّعر العربي ومع الأسماء، وكذلك تضمين أماكن، وأسماء دخيلة، وتضمين أحداث سياسيّة، وبهذا يصير الديوان سجلاً أدبيًّا وتاريخيًّا نتيجة احتوائه على هذه الخاصيّة، التّي ساهمت في تأكيد مدحه أو وصفه أو نصحه.

---

[275] صالح علي سليم الشتيوي، ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، ص88.

[276] الديوان، ص342.

[277] Marie-Thérese Ambassa Betoko, Le Théâtre Populaire Francophone Au Cameroun (1970-2003)، Langage - Société –Imaginaire, p 130.

ونلحظ أثناء الاطّلاع على المدوّنة أيضاً أنّ الشاعر قد تفنّن في إيراد أغراضه الشّعرية سواء التّقليديّة منها أو الحديثة التّي ارتبطت بعصره، فنجد أشهرها: شعر النّقوش والرّقوم والطرز، والصباحيات، العيديات، الطرديات، التّلغيز، الإعذاريات، الإخوانيات، مدح العذار، الفُكاهة والملح والمداعبات وغيرها من الموضوعات التّي نسجها وفق رغبته الخاصّة ليرسل بها مبتغاه للعامّة.

خَـاتِـمَة

خَلُصَ البحث إلى النتائج الآتية:

1. النتائج العامّة:

– ارتبطت لفظة "الخصائص" بالتّفرّد، ولفظة "الأسلوب" بالطّريقة المتّبعة، ليُجمع بين الاثنين فتكون الطريقة المتفرّد بها في إنتاج إبداع معيّن.

– أسلوب المبدع ينقل جوانب عديدة هي: شخصيّته ومزاجه ومشاعره وتجربته، كما ينتج عنه العدول عن المألوف كونه ابتكارًا اختياريًّا، والمتلقي يعمل على الحكم بين الجودة أو الرّداءة أو القبول والرّفض.

– على النّاقد إدراك خطوات التّحليل الأسلوبي من خلال الوقوف على الاختيارات والانحرافات المدركة حدسيّا التي تُمكّنه من تذوّق النّص هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا بدّ له من شروط أخرى تجعله يستطيع الإلمام بالخصائص وهي: الزّاد المعرفي والتّجربة الأدبيّة، والدراية بأسرار العربية وقواعدها، ورموز الفصاحة، وأن يكون له ذوق أدبيّ وحسّ لغويّ عالٍ، ثمّ محاولة معرفة المقصديّة من تلك الخصائص الأسلوبيّة.

– بروز علاقة تكامليّة بين "البلاغة" و"علم الأسلوب"؛ كون البلاغة تطوّرت إلى علم الأسلوب وهذه الأخيرة تعتمد على مبادئ أوّليّة أُخذت من البلاغة فلا علم يستغني عن الآخر.

– خصائص الأسلوب عند "ابن زمرك الأندلسي" لم تخرج عمّا ألفه شعراء العربية، لكنّه تميّز عن غيره بطريقته الخاصّة في نظم شعره وتركيبه وإخراجه، ويتجسّد في مظاهر كثيرة تتنوّع حسب مستويات اللّغة لاسيما المستوى الإيقاعي، والصرفي، والتّركيبي، والمعنوي، التي تشمل صوراً أسلوبيّة عديدة تفرز مقاصد ضمنية تتلاءم والمقام، ويحدث أن يتخلّل الديوان بعض العدولِ الّذي استوجبه السياق أو استدعته الضرورة الشعرية.

– الشّاعر "ابن زمرك" لديه مقدرة شعرية فائقة على رصف المباني، والمعاني، واقتناص الألفاظ المعبّرة في تراكيب مختلفة، لينتج عن ذلك كلّه مقصد ضمنيٌّ متلوّنٌ حسب سياقه، مُرسلاً إيّاه لقارئه المبدع بواسطة وسيلته التّقنية المتمثّلة في "التّفرد بالطريقة الكتابيّة".

2. النتائج الخاصّة:

أ/ خصائص الأسلوب الإيقاعيّة:

– تميّز "ابن زمرك" في إيقاعه الخارجي بتوظيف معظم البحور الشّعريّة في قصائده وكان عددها عشرة، والأكثر تواتراً هي: البحر الطويل والكامل بالدّرجة الأولى، ثمّ البحر البسيط والخفيف والرّمل بالدّرجة الثانية، ثمّ البحر الوافر والمتقارب، وأقلها بحر المجتثّ والرّجز والسّريع، وهذا التّرتيب له علاقة بحالته

النفسيّة وأحاسيسه وانفعالاته، وراجع أيضاً لطبيعة الموضوعات، ومراعاة مقام الخطاب، وأحوال المتلقي.

- طرأ على البحور تغيّرات تكمن في الزّحافات والعلل لتصبح أوزاناً قصيرة قليلة المقاطع نحو: المخلّع البسيط، ثمّ المجزوء الرّمل، ليليه المجزوء الرّجز والمشطور الطويل، والمجزوء الخفيف، والمجزوء الكامل، والمشطور الرجز.
- توظيف الشّاعر للبحور الشّعرية المتميّزة لها علاقة وطيدة مع نوع الغرض الشّعري المراد التّعبير عنه نحو: الرّثاء والحماسة والفخر والمدح والوصف.
- أكثر "ابن زمرك" من الزّحافات والعلل، لكن الزّحاف الذّي كان أكثر ترديداً هو "الخبن" لارتباطه برغبته المتسارعة في التّعبير عن أفكاره لتقليص الزّمن.
- ندرة القافية المترادفة والمتكاوسة في الديوان، واحتلال القافية المتواترة والمتداركة والمتراكبة الموزّعة على البحور العشرة، فتغيير القافيّة لها علاقة باضطراب نفس الشّاعر وانقلابها، وكذا رغبته في التّجديد وتغيير الأصوات.
- في الديوان يظهر أنّ حرف الرّوي الطّاغي هو حرف (اللاّم)، ثمّ حرفا (الرّاء، والدّال)، أمّا من جهة الصّفات فالأصوات المجهورة أعلى نسبة وأكثر أهميّة من الأصوات المهموسة كونها تتناسب مع موضوعاته نحو: العيد أو الانتصار أو التّهنئة أو المدح بقوة وفخامة وارتباط ذلك بالتوتّر النفسي. أمّا الأصوات المهموسة فهي أقلّ نسبة باعتبارها مرتبطة بحالة هدوء نفسي وراحةٍ واطمئنانٍ.
- تعرّض "ابن زمرك" لخاصيّة أسلوبيّة إيقاعيّة تظهر في "التّخميس"، وقد ورد أربع مرّات في ديوانه، وأطوله يصل إلى سبعين 70 تخميسة كلّ واحدة فيها بيتان شعريان وشطر واحد.
- تميّز شعره كذلك بوجود "الموشّحات" التّي اشتهر بها وتفنّن فيها، فغدا من أكثر شعراء زمانه كتابة لها، وهي تنحدر لنوع "الموشّح التّام" لأنها أكثر من ستّة 06 أقفال وخمسة 05 أبيات، ونسجها وفق بحور هي: (المخلّع البسيط، والمجزوء الرّجز، وبحر الرّمل، والمجزوء الرّمل)، لكن "المخلّع البسيط" هو الأكثر استعمالاً في موشّحاته.
- برز في ديوان "ابن زمرك" طول قصائده الشّعريّة، حيث نجد ما بين 66 إلى 210 بيت شعري في 15 قصيدة، وأطولها قصيدة لشعر التّخميس في 210 بيت شعري وهذا راجع لطول نفسه الشّعري، ونضج قريحته، وبراعته الفنيّة، وسعة مستودعه المفرداتيّ.

- احتوى الديوان في الإيقاع الدّاخلي على "الجناس" بكثرة و بأشكال عديدة فنجد: الجناس بين كلمتين متجاورتين، والجناس بين كلمتين متباعدتين، وكذا بين كلمات في نهاية الأبيات الشعرية في المقطوعة الواحدة، وهذا دلالة على حسّه الجمالي اللّفظي.
- زيّن الشّاعر أبياته بالطّباق بنوعيه الإيجاب والسّلب، وهناك طباقات كرّر استعمالها في مواضع مختلفة نحو: لفظتي (الشّرق والغرب)، ليحقّق أثرًا معنويًّا بديعًا.
- تضمّنت المدوّنة على "التّرصيع" بنسبة عالية فلا نمرّ على صدر إلاّ ونجد ما يقابله من ألفاظ متشابهة في العجز، وهذا يُضفي وتراً عذباً وترنّماً لطيفاً. كما كان لـ "التّصريع" حضورٌ مكثّفٌ في المدوّنة، حيث تزعّم الأبيات الشّعريّة لاسيما مطلع المقطوعة أو القصيدة لإحداث رنّة موسيقيّة في البداية.
- ورد تكرار أصواتٍ عديدةٍ بصفاتٍ خاصّةٍ ومعانٍ مقصودةٍ لتنشيط ذهن المتلقي وجعله يُحسّ بميزة خاصّة، تظهر في الصّوت الشّفوي (الميم)، والصّوت الأسناني اللّثوي (الدّال)، والصّوت اللّثوي (اللاّم والنّون)، والصّوت اللّهوي (القاف)، والصّوت الحلقي (العين)، فينتج عنها تناغم صوتي، يمكّن من الإحساس المرهف بجرس الحروف، وكذا ائتلافها تركيبيّا ودلاليّا، وربطها بالانفعال الدّاخلي.

ب/ خصائص الأسلوب الصّرفيّة:

- تواترت في الديوان أشكالٌ من المشتقات وأخذت مساحة واسعة فنجد: اسم الفاعل ثمّ اسم المفعول، مع سيطرة الصفة المشبّهة لأنّها ارتبطت بالثّبات والمداومة أثناء وصف أحوال ممدوحيه، كما ركّز على صيغة المبالغة لزيادة قوّة المدح بشدة لتثبيته.
- تعرّض "ابن زمرك" للمصادر بكثرة وعلى اختلافها، حيث هيمن "المصدر الرّباعي"، و"المصدر الخماسي"، و"المصدر السّداسي"، مقارنة بالمصدر الميمي، ومصدر الهيئة، ومصدر المرّة، والمصدر الصّناعي، التّي كانت قليلة، لمناسبتها في إيصال المعنى والمشاعر، ونظراً لسياقها الذي يؤثّر فيه، وللمقاصد الضمنية التي ما فتئت تبرح خاطره الذّهني حتى يوصلها للمتلقي.
- احتلّت الأفعال مكانة واسعة في ديوانه بشتّى أنواعها وأزمنتها، وتعدّدت أشكال صيغها وأخذت مجراها كلّ حسب الحاجة فنجد طغيان "صيغة الماضي" المجرّد والمزيد، في مواضيع الرثاء وزوال الحكم وانتقاله للأبناء، أو الحديث عن ذهاب الشّباب وسطوع الشّيبة. كما كان لـ"صيغة المضارع" المجرّد والمزيد مكانة أيضاً في أثناء التّعرّض لوصف زامن موقفه كالمدح والتّهنئة بعيد. أمّا "صيغة الأمر" فانتشرت في حالة نصحٍ وتوجيهٍ أو عتاب لأصحابه، فهذه الأزمنة هي أحد العناصر المهمّة في بناء

النّص الشّعري وفي تماسكه وانسجامه، وينتج عنها أغراضٌ دلالية وفنيّة أملتها الحاجة النفسية والموقف الخاص.

ج/ خصائص الأسلوب التّركيبيّة:

– يدخل في الأسلوب التركيبي العدول عن الأصل والخروج عن المألوف نحو: كسر ترتيب التّركيب ونقصان أحد أجزائه وتكرار ركن ما، والتّي هي اختيارات ينساق لها المبدع لإبراز قدراته الفنيّة وكسر أفق التّوقّع لدى المتلقي لتشويقه.

– تميّز الشّاعر بخصائص أسلوبية في التّرتيب (التقديم والتّأخير) وأشبع قصائده بها نحو: تأخير المنادى الذّي ورد بكثرة من خلال أداة النّداء (يا)، وتقديم جملة جواب الشّرط الذّي تمركز في البيت الشّعري كلّه، حيث تخلخل الترتيب بين الصدر والعجز وكانت نسبته عالية أيضاً لأنّه يُعجّل دائماً للإخبار، إضافة إلى ورود أغلبيّة في تقديم الجار والمجرور، وتأخير النّواسخ التّي كانت قليلة.

– ركّز الشّاعر على خاصيّة النّقصان في الدراسة لقصدٍ معيّن وهدف بلاغي حيث نجد: نقصان الحرف الظاهر في النداء، ونقصان "رُبَّ" الذّي تردّد بل أخذ حيّزاً واسعاً، ومكاناً مهمّا حسب المقامات المعروضة، ونقصان حرف "الواو". ونقصان الكلمة نحو: المبتدأ، والمنادى، ونقصان الجملة نحو: حذف الفعل والفاعل، لأنّ حاجته الموضوعيّة والنّفسيّة والمقصديّة ساقته لهذه الخاصيّة.

– أمّا العطف فقد برز بمظاهر كثيرة في قصائده وبحروفه المختلفة، فنعثر على (الواو) المستحوذ على الصدر والعجز، أو العجز فقط، أو وروده مع حرف النّفي (اللاّم)، كما كان لحرف العطف (الفاء، أو، أم، لكن) حضورٌ في الأبيات الشعرية كونها تعمل على ربط أفكاره لتحقيق دلالته الخاصّة ونقل مقاصده.

– وكان لأساليب الإنشاء حُظوة عنده تجلّت في: الاستفهام البارزة بـ (الهمزة، الهمزة وأم، هل، أين، كم، ماذا). والأمر المكرّر في بدايات الصدر والعجز وبصيغ مختلفة، والنداء المتحقّق بـ (يا، الهمزة، وا، أيا، ها)، والقسم بحروف (الواو مع لفظ الجلالة "والله")، وبلفظة الفعل (أقسم)، وباللّفظة الاسميّة (عهدي)، فتنويعه في هذه الخاصيّة برز بقوّة بفضل رغبته في إيصال رسالته لممدوحه السلطان أو رفقائه.

– ظهر في الديوان الحصر والقصر بثلاثة أشكال: أوّلاً بالنّفي والاستثناء المتحقّق بأدوات كثيرة (لا، إلاّ)، (لم، إلاّ)، (ما، إلاّ)، (ما، سوى)، (لم، سوى)، (هل، إلاّ)، (ليس، إلاّ)، (ما، مثل)، وثانيّا الحصر والقصر بأداة (إنّما)، وثالثاً الحصر والقصر بتعريف الخبر بـ (ال)، التّي تستدعي تحسّس القيم

الجماليّة للخصائص باعتبارها جسراً يُفضي إلى إنتاجِ خطابٍ بمواصفاتٍ متميّزةٍ، تقدّم فيها المعاني بما يمكّن لها من عناصر الإبهار، وإثارة الدهشة سعياً إلى إدماج المتلقي في الخطاب.

- اعتمد الشاعر على خاصيّة النّفي بحروف عديدة هي (لا، لم، ما، لن، ليس)، فقد تنوعّت أنماطه بما يناسب تجربة الشّاعر وسياقه المستدعي لذلك.
- التكرار من أكثر الظواهر الأسلوبيّة المنتشرة في المدوّنة، حيث نلحظ ترديد حرفٍ أو لفظٍ أو عبارةٍ وبرزت بأشكال هي: (تكرار حرف في بداية الصدر، وبداية الصدر والعجز)، و(تكرار كلمة بشكلين هما: تكرار المتجاور، وتكرار المتباعد)، و(تكرار الجملة في القصيدة ذاتها، وتكرار في قصائد متباعدة)، و(تكرار الصيغة الكتابيّة التّي نجدها في مستويين؛ مستوى اللّفظة الواحدة، ومستوى الجملة)، و(تكرار الكلمات المتشابهة (المشتقّات) وفيه تكرار متجاور، ومتباعد)، كونه يُعدّ أحد أهمّ عناصر التّبليغ وطرق الأداء في الشّعر، فهو وسيلة فعّالة في توضيح المعاني وترسيخها في الأذهان وتوصيلها إلى المتلقي.

د/ خصائص الأسلوب المعنويّة:

- تبرز الخصائص الأسلوبية المعنوية في الصّور البيانية المتمثّلة في الاستعارة بنوعيها بدرجة قويّة، ثمّ يليها الكناية، والتّشبيه التّمثيلي، والتّشبيه البليغ، والتّشبيه المجمل، والمجاز المرسل، وأقلّها "التّشبيه البليغ" باعتبارها من ألوان النّظم الشعري التي تساعد على إيراد الكلام بطرقٍ مختلفةٍ، بُغية توليد الجودة المثيرة للذّة القراءة، والوصول للمقصد الباطني المنشود والمتعدّد لاختلاف السياقات، وهذا دليل على التّكلُّف المبالغ فيه.
- هيمنت الطبيعة بألوانها وأشكالها على الديوان الأندلسي، فمنها ما ورد عفو الخاطر نتيجة لرهافة حسّ الشاعر التي عُرف بها منذ نعومة أظافره، ومنها ما اجتلب اجتلاباً وتعمّد إقحامه مبالغة وتكلّفاً حسب السياق المعروض فيه، وكلّ هذا أثّر بشكل مباشر في تكوين أسلوبه المتميّز لاسيما في التّصوير لتفرز مقاصد ضمنيّة.
- شكّل الترادف مكانة مهمّة إذ وقع بأنواعه فهو بين الأفعال والأسماء والمصادر وبين جملتين، وهذا يعكس مهارة المبدع وفكرته الشّاغلة لبّه ووجهة مقصده.
- تظهر الأسس الثّقافية المساعدة على إنتاج إبداعه وإرساء مقاصده في شعره من خلال مجموعة كبيرة من النّصوص الموظّفة حسب سياقات متباينة وخارجة عنه والمتمثّلة في "التضمين"، فنجد: التضمين مع النصوص الدّينيّة بالدرجة الأولى الذّي كان مع الآيات والقصص القرآنية، ثمّ مع الحديث النبوي

الشريف، كما تميّز بخاصيّة التضمين مع الشّعر العربي الذّي يُعدّ أحد المصادر المعتمدة في قصائده، وورد التّضمين مع الأسماء على اختلافها نحو: أسماء شخصياتٍ دينيّةٍ، وأدبيّةٍ، وتاريخيّةٍ، ومعاصرةٍ له في حياته، وتضمين الأماكن مختلفة الأوجه والأنحاء نحو الأماكن المغربيّة والمشرقيّة والأندلسيّة، وتضمين أسماء دخيلة نتيجة الواقع المعيش، وتضمين أحداثٍ سياسيّةٍ لها علاقة بالجوانب التاريخيّة السياسيّة في فترة قيام الدولة، وبهذا يصير الديوان سجلّ يُثبت كلّ ظروفه المحيطة به كتابةً، وذلك يشكّل آليّة للإيحاء بالانفعالات الباطنيّة، والخلجات النّفسيّة، والمعاني الخفيّة المختلفة، فهو تقنيّة أسلوبيّة راسخة تتداخل مع عناصر البناء.

- وظّف الشّاعر أغراضاً شعرية حديثة زامنت عصره إضافة للأغراض التّقليديّة، فنجد: شعر النّقوش والرّقوم والطرز الذّي تميّز به في شعره بدرجة قويّة، والصّباحيات، العيديات، الطّرديات، التّلغيز، الإعذاريات، الإخوانيات، مدح العذار، الفُكاهة والملح والمداعبات، التّي توزّعت في ديوانه حسب الموقف، وتفنّن في إيرادها كي يتمكّن من التّعبير عمّا يجول بخاطره من أجل إيصال المعنى للقارئ.

كانت هذه قراءة في ديوان "**ابن زمرك الأندلسي**"، حاولت الباحثة على ضوئها فهم شعره، واستخلاص خصائصه الأسلوبيّة، وتأويل لغته ومقاصده، ولا يمكنني الادّعاء بأنّي قد وفّيت الموضوع حقّه، وغاية ما أرجو أن يكون هذا البحث قد قدّم مادّة علميّة وإضافة معرفية ينتفع بها الغير.

قَائِمة المصَادِر والمرَاجع

- المصحف الشريف برواية حفص عن عاصم، اليمامة للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط4، دمشق، 1432هـ-2011م.

أوّلاً: المصادر والمراجع العر بيّة:

أ/ الكتب العربيّة:

- **إبراهيم أنيس.**

1) الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة، (د.ط)، مصر، (د.ت).
2) اللّهجات العربية، دار الفكر العربي، (د.ط)، اسكندرية، 1999م.
3) موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو، ط2، مصر، 1952م.

- **ابن الأثير** (محمد بن نصر الله بن محمد، ت637هـ).

4) المثل السّائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2، الفجالة، القاهرة، (د.ت).

- **أحمد مختار عمر.**

5) معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب نشر توزيع طباعة، ط1، (د.ب)، 2008م.

- **أرسطو** (أرسطوطاليس (322 ق.م).

6) فنّ الشّعر، تح: إبراهيم حماره، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، مصر، (د.ت).
7) الخطابة، تح: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، دار القلم، (د.ط)، الكويت، بيروت، لبنان، 1979م.

- **الإشبيلي** (أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد، ت669هـ).

8) الممتع في التصريف، تح: فخر الدين قباوة، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1987م.

- **أقرين مريم.**

9) العدول ومقاصده في ديوان ابن خفاجة الأندلسي، دار نور للنشر، ط1، ألمانيا، 2017م.

- **امرئ القيس** (جندح بن حُجر بن الحارث الكندي، ت540م).

10) الديوان، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط4، النيل، القاهرة، 1984م.

● **إميل بديع يعقوب**.

11) المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشّعر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1991م.

12) معجم الأوزان الصرفية، عالم الكتب، ط1، بيروت، 1993م.

● **الأنباري** (محمد بن أبي سعيد، ت577هـ).

13) أسرار العربية، تح: محمد مهجة البيطار، مطبوعات المجمع العلمي العربي، (د.ط)، دمشق، (د.ت).

● **الأندلسي** (علي بن يوسف بن حيان النّحوي، ت745هـ).

14) المبدع في التصريف، تح: عبد الحميد السيد طلب، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 1982م.

● **الأندلسي** (أحمد بن محمد بن عبد ربه، ت 328 هـ).

15) العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1983م.

● **أيمن أمين عبد الغني**.

16) الكافي في البلاغة البيان والبديع والمعاني، تق: رشدي طعيمة وآخرون، دار التوقيفية للتراث للطبع والنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، 2011م.

● **الباقلاني** (أبو بكر محمد بن الطيب، ت403هـ).

17) إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، مصر، (د.ت).

18) إعجاز القرآن، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل للنشر والتوزيع، (د.ط)، بيروت، 2005م.

● **البحتري** (أبو عبادة الوليد بن عبد الله الطّائيّ، ت284هـ).

19) الديوان، تح: حسن كامل الصّريفى، دار المعارف، ط3، النيل، القاهرة، (د.ت)، المجلّد الثّاني.

● **البخاري** (أبي عبد الله محمد بن إسماعيل، ت256هـ).

20) صحيح البخاري، (د.تح)، دار ابن كثير للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، دمشق، بيروت، 2002م.

● **البصري** (أبو عثمان المازني النحوي، ت247هـ).

21) المنصف شرح الإمام أبي الفتح عثمان بن جني النحوي لكتاب التصريف، تح: إبراهيم مصطفى، عبد الله أمين، إدارة إحياء التراث القديم، ط1، (د.ب)، 1954م.

● **بكّار يوسف حسين.**

22) بناء القصيدة في النّقد العربي القديم (في ضوء النّقد الحديث)، دار الأندلس للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، بيروت، لبنان، (د.ت).

● **بومعزة رابح.**

23) التّحويل في النحو العربي مفهومه–أنواعه–صوره–البنية العميقة للصيغ والتراكيب المحولة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، الإربد الأردن، (د،ت)، جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، (د.ط)، عمان، الأردن، 2008م.

● **البيومي محمد رجب.**

24) الأدب الأندلسي بين التأثّر والتأثير، إدارة الثقافة والنشر بالجامعة، (د.ط)، المملكة السعودية، 1980م.

● **التلمساني** (أبو العباس أحمد بن محمد المقري، ت1041هـ).

25) نفح الطيب من غصن الأندلس الرّطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، (د.ط)، بيروت، مجلد 7، 1968م.

26) أزهار الرياض في أخبار عياض، تح: مصطفى السقا، وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، (د.ط)، القاهرة، 1939م.

● **تمام حسان.**

27) الأصول دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النّحو – فقه اللغة – البلاغة، عالم الكتب، (د.ط)، القاهرة، 2000م.

28) البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنّص القرآني، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1993م.

29) الخلاصة النّحويّة، عالم الكتب نشر توزيع طباعة، ط1، (د.ب)، 2000م.

● **ابن ثابت** (أبو الوليد حسان بن ثابت بن المنذر، ت54هـ).

30) الديوان، تح: عبد أ. مهنّا، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، 1994م.

● **الجاحظ** (أبو عثمان عمرو بن بحر، ت255هـ).

31) كتاب الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجاحظ، ط2، مصر، 1965م.

● **الجرجاني** (أبو بكر بن عبد القاهر بن عبد الرحمن، ت471هـ).

32) أسرار البلاغة، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، (د.ط)، جدّة، (د.ت).

33) دلائل الإعجاز، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، (د.د)، (د.ط)، (د.ب).

34) دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: السيّد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981م.

35) دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان، 1998م.

● **الجرجاني** (محمد بن علي بن محمد، ت729هـ).

36) الإشارات والتّنبيهات في علم البلاغة، تح: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب: علي حسن، (د.ط)، (د.ب)، 1997م.

● **الجرجاني** (علي بن محمد بن علي الشريف، ت816هـ).

37) معجم التّعريفات، تح: صدّيق المنشاوي، دار الفصيلة للمشر والتوزيع والتّصدير، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).

● **ابن جني** (أبو الفتح عثمان، ت392هـ).

38) سرّ صناعة الأعراب، تح: حسن هنداوي، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، دمشق، 1993م.

39) الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب، (د.ط)، مصر، (د.ت).

● **الجوزيّة** (محمد بن أبي بكر بن أيوب، ت751هـ).

40) الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان، عالم الكتب، (د.ط)، بيروت، (د،ت).

41) بدائع الفوائد، تح: علي بن محمد العمران، دار علم الفوائد للنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ب)، (د.ت).

● **ابن الحاجب** (أبو عمرو عثمان بن عمر بن أبي بكر، ت646هـ).

42) الكافية في النحو والشافية في علمي التصريف والخطّ، تح: صالح عبد العظيم الشاعر، مكتبة الآداب، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).

● **حبر محمد عبد الله.**

43) الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع ط1، الإسكندرية، 1988م.

● **أبو حميدة محمد صلاح زكي.**

44) الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد، ط1، غزّة، 2000م.

● **ابن الخطيب** (لسان الدّين، ت776هـ).

45) الإحاطة في أخبار غرناطة، تح: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، ط1، القاهرة، مجلد 2، 1974م.

● **ابن خفاجة** (أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح، ت533هـ).

46) الديوان، تح: يوسف شكري فرحات، دار الجيل، (د.ط)، بيروت، (د.ت).

● **خفاجي محمد عبد المنعم.**

47) الأدب الأندلسي التّطور والتّجديد، دار الجيل، ط1، بيروت، 1992م.

● **ابن خلدون** (عبد الرّحمن بن محمد، ت808هـ).

48) المقدمة، تح: أحمد الزعبي، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، عين مليلة، الجزائر، (د.ت).

49) المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، بيروت، لبنان، 2004م.

● **ابن دريد** (أبو بكر محمد بن الحسن، ت321هـ).

50) الاشتقاق، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، ط1، بيروت، 1991م.

● **دقياني عبد المجيد.**

51) الالتزام في شعر محمد بلقاسم خمار، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظرية القراءة ومناهجها، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، ط1، بسكرة، الجزائر، 2015م.

● **الديري علي أحمد.**

52) مجازات بها نرى. كيف نفكّر بالمجاز؟، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان 2006، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، (د،ت).

● **ربابعة موسى سامح.**

53) الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، إربد، 2003م.

● **الرباعي عبد القادر.**

54) جماليات المعنى الشعري التشكيل والتأويل، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمّان، الأردن، 2009م.

● **رضا محمد رشيد.**

55) تفسير القرآن الحكيم، مطبعة المنار، ط1، مصر، 1328هـ.

● **الرّماني** (أبو الحسن علي بن عيسى، ت384هـ).

56) الألفاظ المترادفة المتقاربة المعنى، تح: فتح الله صالح علي المصري، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، المنصورة، 1987م.

● **الزركشي** (بدر الدين أبو عبد الله محمد، ت794هـ).

57) البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو فضل إبراهيم، دار جيل، بيروت، لبنان، 1988م.

58) البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو فضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).

59) البرهان في علوم القرآن، تح: أبو الفضل الدمياطيّ، دار الحديث طبع نشر توزيع، (د.ط)، (د.ب)، 2006م.

- **الزمخشري** (أبو القاسم محمود بن عمر، ت 538هـ).

60) القسطاس في علم العروض، تح: فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، ط2، بيروت، لبنان، 1989م.

61) الكشاف في حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تح: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوّض وآخرون، مكتبة العبيكان، ط1، الرياض، 1998م.

62) المفضل في علم العربية، تح: فخر صالح قدارة، دار عمار للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2004م.

- **ابن زمرك** (محمد بن يوسف بن محمد، ت795هـ).

63) الديوان، تح: محمد توفيق النّيفر، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، 1997م.

- **الزيادي حاكم لعيبي**.

64) الترادف في اللغة، دار الحرية للطباعة، (د.ط)، العراق، 1980م.

- **سالمان محمد**.

65) الإيقاع في شعر الحداثة دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة، إبراهيم أبوسنة، حسن طلب، رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ط1، اسكندرية، 2008م.

- **السّامرائي فاضل صالح**.

66) الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر ناشرون وموزعون، ط2، عمان، الأردن، 2007م.

- **السجلماسي** (أبو محمد القاسم، ت704هـ).

67) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تح: علال الغازي، مكتبة المعارف، ط1، الرباط، المغرب، 1980م.

- **ابن السراج** (أبو بكر محمد بن سهل، ت316هـ).

68) الأصول في النحو، تح: عبد الحسن الفتلي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، 1996م.

● **السعدني مصطفى**.

69) التصوير الفنّي في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، (د.ط)، الإسكندرية، (د،ت).

● **السّكاكي** (يوسف بن أبي بكر ت 626 هـ).

70) مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2000م.

● **السليم فريد بن عبد العزيز**.

71) الخلاف التّصريفي وأثره الدلالي في القرآن الكريم، دار ابن الجوزي، ط1، القصيم، 1427هـ.

● **سليمان فتح الله أحمد**.

72) الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة، تق: طه وادي، مكتبة الآداب، (د.ط)، القاهرة، 2004م.

● **سيبويه** (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، ت180هـ).

73) الكتاب، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، دار الرفاعي، ط2، القاهرة، الرياض، 1982م.

● **السيّد أحمد الهاشمي**.

74) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تح: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، (د.ط)، صيدا، بيروت، (د.ت).

● **السيوطي** (جلال الدين أبو الفضل عبد الرّحمن، ت911هـ).

75) الإتقان في علوم القرآن، تح: فواز أحمد زمرلي، دار الكتاب العربي، (د.ط)، بيروت، لبنان، 2004م.

76) الأشباه والنظائر في النحو، تح: عبد العال سالم مكرم، دار الكتب العلمية، عالم الكتب (نشر، توزيع، طباعة)، ط3، بيروت، لبنان، 2003م.

77) معترك الأقران في إعجاز القرآن، تح: أحمد شمس الدّين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1988م.

78) المزهر في علوم اللّغة وأنواعها، تح: محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، منشورات المكتبة العصريّة، (د.ط)، صيدا، بيروت، 1986م.

● **السيوفي كمال عصام.**

79) الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، بيروت، 1986م.

● **الشاطبي** (إبراهيم بن موسى بن محمد، ت790هـ).

80) الموافقات في أصول الشريعة، تح: عبد الله دراز، ومحمد عبد الله دراز، وآخرون، دار الكتب العلمية، (د.ط)، بيروت، لبنان، (د.ت).

● **شكري محمد عياد.**

81) اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، ناشيونال بريس، ط1، (د.ب)، 1988م.

82) مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة مبارك العامة، الجبرة العامة، ط2، (د.ب)، 1992م.

83) موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة عليمة)، دار المعرفة، ط2، القاهرة، 1978م.

● **الشنقيطي** (محمد محفوظ بن الشيخ المسّومي الموريتاني).

84) كتاب وشاح الحرة بإبراز اللامية وتوشيحها من أصداف الطرّة في علم الصرف، الناشر محمد محمود ولد محمد الأمين، ط1، (د.ب)، 2003م.

● **الشهري عبد الهادي بن ظافر.**

85) استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2004م.

● **الصّعيدي عبد المتعال.**

86) البلاغة العالية علم المعاني، تح: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب ومطبعتها، ط2، الجماميز، 1991م.

87) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، (د.ط)، القاهرة، 1999م.

● **صولة عبد الله.**

88) الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، (د.ط)، منوبة، تونس، 2001م.

- **ابن طباطبا** (محمد بن أحمد، ت322 هـ).

89) عيار الشعر، تح: عباس عبد الستّار، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، بيروت، 2005م.

- **طبل حسن.**

90) أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار الفكر العربي، (د.ط)، القاهرة، 1998م.

- **الطرابلسي محمد الهادي.**

91) تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، (د.ط)، تونس، 1992م.

92) خصائص الأسلوب في "الشّوقيات"، منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الانسانية، العدد 20، تونس، 1981م.

- **الطيّب عبد الله.**

93) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلاميّة، ط3، الكويت، 1989م.

- **عباس عبد الستّار.**

94) عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، لبنان، بيروت، 2005م.

- **عباسة محمد.**

95) الموشحات والأزجال الأندلسيّة وأثرها في شعر التروبادور، دار أم الكتاب للنشر والتوزيع، ط1، مستغانم، الجزائر، 2012م.

- **عبد المطلب محمد.**

96) البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 1994م.

- **عبيد دراز صبّاح.**

97) أساليب القصر في القرآن الكريم وأسرارها البلاغية، مطبعة الأمانة، ط1، مصر، 1986م.

- **عتيق عبد العزيز.**

98) علم المعاني في البلاغة العربية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (د.ط)، بيروت، لبنان، 1985م.

● **عثمان اعتدال.**

99) إضاءة النّص قراءات في شعر أدونيس، سعدي يوسف، أمل دنقل، محمود درويش، عبد الوهاب البيّاتي، محمد عفيفي مطر، أحمد عبد المعطي حجازي، دار الحداثة، للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 1988م.

● **العسكري** (أبو هلال الحسن بن عبد الله، ت395هـ).

100) الصناعتين الكتاب والشعر، تح: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي وشركاه، ط1، (د.ب)، 1952م.

● **عصفور جابر.**

101) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، الحمراء، 1992م.

● **عطية مختار.**

102) التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (د.ط)، الإسكندرية، مصر، 2005م.

● **عكاشة محمود.**

103) التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة "دراسة في علم الدلالة الصوتية، والصرفية، والنحوية، والمعجمية"، دار النشر للجامعات، ط1، القاهرة، مصر، 2005م.

● **علوش سعيد.**

104) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1985م.

● **عنترة** (عمرو بن شداد بن معاوية بن قراد، ت608م).

105) الديوان، شر: حمدو طمّاس، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان، 2004م.

● **عودي ناظم.**

106) نقص الصورة. تأويل بلاغة الموت، دراسات نقد أدبي، (د.ط)، (د.ب)، (د.ت).

- **الغلاييني مصطفى.**

107) جامع الدروس العربية، را: عبد المنعم خفاجة، منشورات المكتبة العصرية، (د.ط)، صيدا، بيروت، (د.ت).

- **غنيمي هلال محمد.**

108) النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط6، مصر، 2005م.

- **الغويل مهدي إبراهيم.**

109) السياق وأثره في المعنى، أكاديمية الفكر الجماهير، (د.ط)، بنغازي، ليبيا، 2011م.

- **ابن فارس** (أحمد بن فارس بن زكريا، ت395هـ).

110) الصّاحبي في فقه اللّغة العربية وسنن العرب في كلامها، تح: السيّد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).

111) معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ب)، (د.ت).

- **الفارسي** (الحسن بن أحمد بن عبد الغفار أبو علي، ت377هـ).

112) الإيضاح العضدي، الحسن بن أحمد بن عبد الغفّار الفارسي أبو علي، ت377هـ) تح: حسن شاذلي فرهود، (د.د)، ط1، (د.ب)، 1969م.

- **الفراهيدي** (الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي، ت175هـ).

113) كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، سلسلة المعاجم والفهارس، (د.ط)، (د.ب)، (د.ت).

- **فضل صلاح.**

114) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1998م.

- **فوزي عيسى.**

115) الشّعر الأندلسي في عصر الموحدين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2007م.

- **الفيروزآبادي** (مجد الدين أبي طاهر، ت817هـ).

116) القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط8، بيروت، لبنان، 2005م.

- **الفيل توفيق**.

117) بلاغة التراكيب، دراسة في علم المعاني، مكتبة الآداب، (د.ط)، القاهرة، (د.ت).

- **القحطاني قاسم**.

118) ابن فكرون الأندلسي شاعر غرناطة، دار الكتب الوطنية، ط1، (د.ب)، 2009م.

- **قدامة بن جعفر** (بن قدامة بن زياد البغدادي أبو الفرج، ت337هـ).

119) كتاب نقد الشعر، مطبعة الجوائب، ط1، قسطنطينية، 1302هـ.

- **القرطاجني** (أبو الحسن حازم بن محمد بن حازم، ت684هـ).

120) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، لبنان، 1986م.

- **القزويني** (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، ت739هـ).

121) الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2003م.

122) الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، (د.ط)، بيروت، لبنان، (د،ت).

123) التلخيص في علوم البلاغة، تح: عبد الرحمن البرقوقي، دار الفكر العربي، ط1، (د.ب)، 1904م.

- **القط عبد القادر**.

124) الاتّجاه الوجداني في الشّعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، (د.ط)، (د.ب)، 1988م.

- **كاظم صادق مثنى**.

125) أسلوبية الحجاج التداولي والبلاغي تنظير وتطبيق على السور المكيّة، منشورات ضعاف، ط1، بيروت، 2015م.

● **كراكبي محمد**.

126) خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، بوزريعة، الجزائر، 2003م.

● **المالقي عبد النور**.

127) رصف المباني في شرح حروف المعاني، تح: أحمد محمد الخرّاط، دار القلم، ط3، دمشق، 2002م.

● **ابن مالك** (محمد بن عبد الله، ت672هـ).

128) تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد، تح: محمد كامل بركات، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ب)، 1967م.

● **المتنبّي** (أبو الطَّيِّب أحمد بن الحسين بن الحسن، ت354هـ).

129) الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، (د.ط)، بيروت، 1983م.

● **مجمع اللغة العربية**.

130) المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 2004م.

● **المدني** (علي صدر الدين بن معصوم، ت1119هـ).

131) أنوار الربيع في أنواع البديع، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، ط1، (د.ب)، 1969م.

● **المرادى** (أبو محمد بدر الدّين حسين بن قاسم بن عبد الله، ت749هـ).

132) توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تح: عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، ط1، (د.ب)، المجلد 1، 2001م.

● **المسدي عبد السلام**.

133) الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، (د.ب)، (د.ت).

● **المسيري منير محمد**.

134) دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)، مكتبة وهبة، ط1، القاهرة، 2005م.

- **المصري** (ابن أبي الأصبع، ت654هـ).

135) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد سرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، (د.ط)، الجمهورية العربية المتحدة، (د.ت).

- **مصلوح سعد.**

136) الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، عالم الكتب، ط3، القاهرة، 1992م.

- **ابن معتز** (أبو العباس عبد الله بن المعتز المتوكل، ت296هـ).

137) كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2012م.

- **المعرّي** (أحمد بن عبد الله بن سليمان، ت449هـ).

138) سقط الزّند، دار صادر بيروت والنشر، دار صادر للطباعة والنشر، (د.ط)، بيروت، 1957م.

- **معلوف لويس.**

المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، ط3، بيروت، لبنان، 2008م.

- **الملائكة نازك.**

139) قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، (د.ب)، 1967م.

- **ابن منظور** (محمد بن مكرم بن علي، ت711هـ).

140) لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، (د.ط)، النيل، القاهرة، (د.ت).

- **موسى صالح بشرى.**

141) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، لبنان، المغرب، 1994م.

- **أبو موسى محمد.**

142) خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، مكتبة وهيبة، ط4، القاهرة، 1996م.

- **الميداني عبد الرحمن حسن حبنكة.**

143) البلاغة العربية أسسها، وعلومها، وفنونها، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، الدار الشامية، ط1، دمشق، 1996م.

- **ناظم حسن.**

144) البنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسيّاب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط1، بيروت، لبنان، 2002م.

- **ناظم رشيد.**

145) الأدب العربي في العصر العباسي، دار الكتب للطّباعة والنشر، (د.ط)، الموصل، العراق، 1989م.

- **ابن هشام** (أبو محمد عبد الله جمال الدّين بن يوسف، ت761هـ).

146) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: حسن حمد، إميل بديع يعقوب، منشورات دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 1998م.

- **الهنداوي عبد الحميد أحمد.**

147) الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم. دراسة نظرية تطبيقية. التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، ط1، عمان، الأردن، 2008م.

- **هيكل أحمد.**

148) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، (د.ط)، القاهرة، 1985م.

- **ابن يعيش** (أبو البقاء يعيش بن علي، ت643هـ).

149) شرح المفصّل، إدارة الطباعة المنيريّة، (د.ط)، مصر، (د.ت).

150) شرح المفصل للزمخشري، دار الطباعة المنيرية، (د.ط)، مصر، (د،ت).

- **يونس علي محمد محمد.**

151) المعنى وظلال المعنى. أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، ط2، بنغازي، ليبيا، 2007م.

ب/ المراجع المترجمة:

- **بلاشير ريجيس.**

1) الوزير الشاعر ابن زمرك وآثاره، تر: محمد العجيمي، نشر في حوليات معهد الدراسات الشرقية، الجزائر، 1936م.

- **جرمان كلود ولوبلون ريمون.**

2) علم الدلالة، تر: نور الهدى لوشن، المكتب الجامعي الحديث، (د.ط)، الأزاريطة، الاسكندرية، 2006م.

- **جيرو بيير.**

3) الأسلوبية، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، ط2، حلب، 1994م.

- **ريفاتير ميكائيل.**

4) معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، دار النجاح الجديدة، ط1، البيضاء، 1993م.

- **فندريس جوزيف.**

5) اللّغة، تر: عبد الحميد الدواخلي، محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية (د.ط)، (د.ب)، (د.ت).

- **كوهين جون.**

6) النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، القاهرة، 2000م.

ج/ الرّسائل الجامعيّة:

- **الأحمر مي إليان.**

1) التقديم والتأخير في النحو والبلاغة، كلية الآداب والعلوم، الجامعة الأمريكية، بيروت (رسالة ماجستير)، 2001م.

- **جرار أيمن يوسف إبراهيم.**

2) الحركة الشعرية في الأندلس (عصر بني الأحمر)، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين (رسالة ماجستير)، 2007م.

- **الحمادي جلال عبد الله محمد سيف.**

3) العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة تعز، الجمهورية اليمنية (رسالة ماجستير).

- **حمو نعيمة.**

4) العدول النحوي في لغة الصحافة-جريدة الشروق اليومي نموذجا-، منشورات مخبر الممارسات اللغوية، (د،ط)، تيزي وزو، الجزائر(جامعة مولود معمري)،2011م.

- **رفاعي طه أحمد.**

5) عوارض التركيب في بناء الجملة العربية، دراسة نحوية في ضوء سورة البقرة، قسم اللغة العربية، كلية الدراسات الإسلامية، الجامعة الأسمرية للعلوم الإسلامية، البيضاء.

- **زروقي عبد القادر علي.**

6) أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية)، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر (رسالة ماجستير)، 2012/2011م.

- **سعداني سليم.**

7) الانزياح في الشعر الصوفي رائية الأمير عبد القادر نموذجا، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر (رسالة ماجستير)، 2010م.

- **سعدوني يحي.**

8) دراسة أسلوبية في ديوان "أعراس" لمحمود درويش، المركز الجامعي أكلي محند أولحاج، قسم اللغة والأدب العربي، معهد اللغات والأدب العربي، البويرة، 2008/ 2009م.

- **عائض الحديدي أمل منسي.**

9) عوارض التركيب في شعر عبد الله بن قيس الرقيات (دراسة نحوية)، قسم الدراسات العليا العربية فرع اللغة والنحو والصرف، جامعة أم القرى، مكة المكرمة (رسالة ماجستير)، 1468 /1469هـ.

- **عبد فريج المولى الموسوي كاظم.**

10) الاقتباس والتّضمين في نهج البلاغة دراسة أسلوبيّة (بحث).

- **العتيبي صفية بنت ناشي بن رضيان.**

11) توظيف الشعر في الرسائل الإخوانية من بداية العصر العباسي حتى نهاية القرن الرابع، قسم الدراسات العليا العربية، فرع الأدب والبلاغة، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية (رسالة ماجستير)، 2010م.

- **لافي عماد يونس.**

12) الاقتباس والتّضمين في اللّغة والعمارة، قسم اللّغة العربيّة، كليّة التّربية للبنات، جامعة بغداد.

- **مداني نادية.**

13) الخصائص الأسلوبية في ديوان "في القدس" للشّاعر تميم البرغوثي، قسم الآداب واللّغة العربية، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر (رسالة الماجستير)، 2013/2012م.

- **معاش حياة.**

14) الأشكال الشعريّة في ديوان الششتري دراسة أسلوبية، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر (أطروحة دكتوراه)، 2010/ 2011م.

- **يارزمان جنت كل "منكل".**

15) التكرار في القرآن الكريم (وأسراره البلاغية) في ضوء كتابات العرب وكتابات شبه القارة الهندية (دراسة تطبيقية مقارنة)، كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية العالمية إسلام آباد (أطروحة دكتوراه)، 2011م.

- **بن يحي محمّد.**

16) خصائص الأسلوب في شعر النّابغة الذُّبياني، قسم الآداب واللّغة العربية، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة (أطروحة دكتوراه)، 2015/2014م.

د/ المقالات:

- **أحمد محمد علي.**

1) الانحراف الأسلوبي (العدول) في شعر أبي مسلم البهلاني (1860- 1920م)، مجلة جامعة دمشق، المجلد 19، العدد (3- 4)، 2003م.

- **آقطي نوال.**

2) الانزياح وأزمة التّشظّي بين المركز والهامش في شعر محمد العيد آل خليفة، مجلّة قراءات، مخبر وحدة التّكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 5، أكتوبر 2013م.

- **أفراح عليّ عثمان.**

3) القيم الشّعريّة في شعر زمرك (دراسة فنيّة)، مجلّة الأستاذ، العدد 210، 1437هـ- 2015م.

- **الأنصاري نرجس، وعلي رضا نظري.**

4) جمالية الصورة التشبيهية في مراثي الشريف الرضي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد 15، 2013م.

- **بنعلي محمد بوزيان.**

5) مدخل إلى البحث أدب الطرديات في عمان، مجلة تروى، 1996م.

- **بومالي حنان.**

6) الصورة الفنيّة في قصيدة الذبيح الصاعد لمفدي زكريا، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012م.

• **تبرماسين عبد الرحمن.**

7) التوازنات الصوتية التوازي- البديع – التكرار، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد1، 2004م.

• **تبرماسين عبد الرحمن، وجبّاري عائشة.**

8) البنية الإيقاعيّة المزدوجة، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جزائر، العدد2، 2005م.

• **حنّي عبد اللّطيف.**

9) البنية الأسلوبية في الخطاب الشعري الشعبي – ديوان ابن مسايب نموذجا-، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012م.

10) جماليات التّكرار في شعر ابن زمرك "شاعر الحمراء"، حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، قالمة، العدد 06، 2011م.

11) سيمياء الشّوق والحنين للأماكن المقدّسة في الشعر الشعبي الجزائري –ديوان المنداسي أنموذجا-، محاضرات الملتقى الدولي السادس "السيمياء والنّص الأدبي"، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد6، 18-19-20 أفريل 2011م.

• **خان محمد.**

12) الأدوات النحوية بنيتها ووظيفتها، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية الآداب، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 4، جانفي 2009م.

13) بنية الخطاب الشعري "الإيقاع – المعنى"، محاضرات الملتقى الثالث "السيمياء والنص الأدبي"، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد3، 19 – 20 أفريل 2004م.

14) كيف يصنف المنادى؟ وما وظيفته؟، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 1، 2004م.

- **خفري زهراء زارع، وعسكري صادق، وعسكري محترم.**

15) لونيّات ابن خفاجة الأندلسي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد9، 2012م.

- **خليل عمر.**

16) العلاقات السياقية لظاهرة العدول في العربية، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مجلد 24، العدد 3، 2010م.

- **أبو ديب كمال.**

17) الأنساق والبنية، فصول مجلة النقد الأدبي، العدد 4، المجلد الأوّل، 1981م.

- **رفعت عبد الكريم منى.**

18) التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي (326هـ-362هـ)، مجلة ديالي، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ديالي، العدد 65.

- **السادايي أحمد حسين محمد.**

19) شعر الصيد والطرد في الموصل أرجوزة عثمان بكتاش الموصلي ت 1222هـ أنموذجا، دراسات موصلية، العدد 42، تشرين الأول 2013م.

- **سعدون فاطمة.**

20) جماليات قصيدة الومضة في ديوان معراج السنونو للشاعر أحمد عبد الكريم، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012م.

- **سعدية نعيمة.**

21) شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 1، 2007م.

- **الشتيوي صالح علي سليم.**

22) ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 21، العدد(3-4)، 2005م.

- **صائب خضير سهام.**

23) أشعار النقوش الأندلسية في كتاب نفح الطيب للمقري دراسة في موسيقى الشعر، مجلة الأستاذ، كلية اللغات، جامعة بغداد، العدد 211، المجلد الأول، 2014م.

- **صباحي حميدة.**

24) قراءة تأويلية في شعر "عثمان لوصيف" بين الهامش والمركز، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012م.

- **الصحناوي هدى.**

25) الإيقاع الداخلي في القصيدة المعاصرة: "بنية التكرار عند البياتي نموذجاً"، مجلة جامعة دمشق، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، المجلد 30، العدد (1-2)، 2014م.

- **عبد الرزاق بن دحمان.**

26) أبجديات في فهم جماليات الانزياح، مجلة اللغة العربية وآدابها، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي بالوادي، العدد 1، 2009م.

- **العزايزة سعد محمد.**

27) شعر النّقوش عند ابن زمرك الأندلسي دراسة موضوعية فنيّة، المركز القومي للبحوث، دولة فلسطين (دراسة).

- **عمايرة حنان إسماعيل أحمد.**

28) الأثر المشرقي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد (1-2)، 2011م.

- **عياش جميل، وحاجة سلمى أحمد، ونور عبد الله.**

29) نماذج من جناس الاشتقاق في القرآن الكريم، المجلة العالمية للدراسات الاسلامية، العدد 3، جوان 2013م.

- **فارس عيسى.**

30) الحنين في شعر الملوك والقادة والوزراء في الأندلس، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد 14، 2013م.

- **فلاحي صغري، وأشرف إسماعيل.**

31) مصادر حكمة الصبر عند ناصف اليازجي، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية، العدد 15، 2013م.

- **بن قسمية رشيد.**

32) قراءة سيميو-أسلوبية في ديوان "حالة حصار" لـ: محمود درويش، مجلة قراءات، قسم الآداب واللّغة العربية، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 4، 2012م.

- **الكسواني ناهدة أحمد.**

33) تجليات التناص في شعر سميح القاسم مجموعتا "أخذة الأميرة يبوس" و"مراثي سميح" أنموذجا، مجلة قراءات، قسم الآداب واللّغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد4، 2012م.

- **كلاتمة خديجة.**

34) قراءة لسانية في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، مجلة قراءات، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 4، 2012م.

- **كندوح نهى حسين.**

35) آليات الجودة في النّص الشّعري "دراسة في النّقد العربي القديم"، مجلة أوروك للأبحاث الإنسانية، العدد2، 2009م.

- **الكومي فايز أحمد محمد.**

36) ظواهر التراكيب المتعلقة بالجملة المحولة، دراسة في العلاقة البنائية والدلالية من منظور علم نحو النّص، مجلة أماراباك علمية محكّمة تصدر عن الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا، المجلد الأوّل، العدد 1، 2010م.

- **لحلوحي صالح.**

37) الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللّغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد 8، 2011م.

- **الملائكة نازك.**

38) دلالة التكرار في الشّعر، مجلة الآداب، العدد 10، أكتوبر 1957م.

- **ميرغني هاشم.**

39) أسلوبية الانزياح ودورها في التحليل النّصي: رواية "عصافير آخر أيّام الخريف" نموذجا، مجلة العلوم والتقانة، 10 العدد 5، 2009م.

- **النّيفر محمد توفيق.**

40) قصائد زجلية لابن زمرك الأندلسي، مجلّة حوليات، الجامعة التّونسيّة، العدد23، 1984م.

- **هاشم محمد هاشم، جلائي مريم.**

41) دور ظاهرة التكرار في تشكيل صورة الحرب في الشعر الفارسي والعربي في الربع الأخير من القرن العشرين، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 20، 2015م.

ثانيًّا: المراجع الأعجميّة:

أ/ الكتب:

- **Claude Demanuelli**.

1) Points de Repère: approche interlinguistique de la ponctuation français-anglais, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression contemporaine, Université de Saint-Etienne, Paris, 1987.

- **Marie-Thérese Ambassa Betoko**.

2) Le Théâtre Populaire Francophone Au Cameroun (1970-2003)، Langage – Société –Imaginaire, l'harmattan, Paris, 2010.

- **Wolfgang Iser**.

3) L'acte de lecture: Théorie de l'effet esthétique, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1985.

ب/ الدّراسات:

- **Jon Arild Olsen**.

1) De l'analyse stylistique considérée comme explication intentionnelle, Université d'Oslo, Romansk, N°16, 2002.

- **Julien Piat**.

2) Vers une stylistique des imaginaires langagiers, Corpus, N°5, 2006.

- **Noël Audet**.

3) Langage Poètique: écart ou errance du sens, Revue Voix et Images, Vol 03, N° 3, 1978.

ج/ المواقع الإلكترونيّة:

1) بوزيان بنعلي محمد، مدخل إلى البحث أدب الطرديات في عمان، مجلة نزوى، 1 يناير 1996م. http://www.nizwa.com

2) التكرار في القرآن الكريم أنواعه وفوائده، المشرف العام: محمد صالح المنجد، الإسلام سؤال وجواب، 2007/02/02م. https://islamqa.info/ar/82856

3) أبو العباس أحمد المريني. https://ar.wikipedia.org/wiki

4) عمر بن الخطّاب. http://ar.wikipedia.org/wiki

5) العيد في عيون الشعراء العرب القدماء والمعاصرين، اليوم، الدمام، العدد 15373، السبت 18 يوليو 2015م. http://www.alyaum.com/article/4079194

6) الكنعاني عارف، ابن زمرك يدافع عن نفسه، جريدة الاتحاد، الخميس 19 سبتمبر 2013م.

http://www.alittihad.ae/details.php?id=87739&y=2013&article=full

7) الولمان محمد سلطان، الإيقاع في شعر التّفعيلة، ديوان العرب، الثلاثاء 20 سبتمبر 2011م.

http://www.diwanalarab.com/spip.php?article29867

مُــلخّص

أوّلاً: باللّغة العربيّة:

عالج بحث "خصائص الأسلوب في ديوان ابن زمرك الأندلسي"، أهمّ الخصائص الأسلوبيّة للشّاعر "ابن زمرك الأندلسي"(ت795هـ) التّي جعلت من شعره عملاً فنيًّا بقي خالداً على مرّ العصور. واعتمد في ذلك على "المنهج الوصفي التّحليلي"، وفق خطّة موزّعة في مدخلٍ مسمّى بالشّاعر وأسلوبه، وأربعة فصول: الفصل الأوّل الذّي يدرس "خصائص الأسلوب الإيقاعيّة"، والفصل الثّاني تناول ظاهرة "خصائص الأسلوب الصّرفيّة"، وعالج الفصل الثّالث "خصائص الأسلوب التّركيبيّة"، وأخيراً الفصل الرّابع الذي اهتم بـ "خصائص الأسلوب المعنويّة".

ولعلّ أبرز ما انتهت إليه هذه الدّراسة من نتائج تتوزّع على نوعيْن؛ النّتائج العامّة تتعلّق؛ بمختلف القضايا النظريّة للأسلوب، وقدرة الشّاعر الكتابيّة. والنّتائج المتخصّصة؛ التّي أبرزت الخصائص الأسلوبيّة التّي تفرّد بها الشّاعر في ديوانه على تنوّعها، وتميّزه عن غيره بطريقته الخاصّة في نظم شعره وتركيبه وإخراجه، وتجسّدت حسب مستويات اللّغة لاسيما المستوى الإيقاعي، والصّرفي، والتّركيبي، والمعنوي، وشملت صوراً أسلوبيّة عديدة أفرزت مقاصد ضمنية تتلاءم والمقام.

أهمّ ما ميّز شعر "ابن زمرك الأندلسي" واختص به أسلوبه تكلّفه في الكتابة حتّى أنتج "الموشّحات" لأنّه تغنّى بالملوك والحُكّام وأصحاب الدّولة، وأكثر من الجماليات الشّكليّة، نحو: الجناس، والتّصريع والتّرصيع، وأطال قصائده لمدحه المتتالي، وقبعتْ خاصيّة التّكرار في ديوانه بشكلٍ مُكثّفٍ منها ما ظهر بقصدٍ منه، ومنها ما ورد من دون وعيٍ؛ مثل تكرار أبياتٍ شعرّيةٍ في قصائد متباعدة كلّيًّا. كما كانت لخاصّية التّصوير وتوظيف مظاهر الطّبيعة حضورًا قويًّا.

كان لثقافة الشّاعر الواسعة ومخالطته لأهل الحكم والسياسة واحتكاكه بالطّبيعة ومعاصرته للحضارة الأندلسية، الأثر الكبير في شعره من خلال تضمينه أحداثاً، ومواقف، وشخصيات متنوّعة سواء عايشها أم درسها أو استلهم منها، وهو ما ولّد شعراً متميزاً ومتفردًّا بخصائصه الأسلوبيّة.

الكلمات المفتاحيّة: الأسلوب، التّفرّد، الخصائص، الإيقاعيّة، الصّرفيّة، التّركيبيّة، المعنويّة.

ثانيًّا: باللّغة الفرنسيّة:

Résumé :

L'étude des "Caractéristiques du style à recueille de poème d'IBN ZOMREK l'indalou" a abordé les caractéristiques stylistiques les plus importants du poète 'IBN ZOMREK l'andalou" (795 h), qui a rendu son travail artistique immortel à travers l'histoire.

ll était basé sur une "approche analytique descriptive", selon un plan repartis comme suite: introduction nommée de: Poète et son style et quatre chapitres; Le premier chapitre examine les caractéristiques de style rythmique, le deuxième chapitre traite du phénomène des caractéristiques style morphologique et le troisième chapitre traite des caractéristiques de style syntaxique. Et enfin le quatrième chapitre, qui traitait des "caractéristiques morale du style".

Les résultats les plus importants de cette étude sont divisés en deux types: les résultats généraux concernent: diverses questions théoriques de style et la capacité écrite du poète et les résultats spécifique, qui mise en évidence les caractéristiques stylistiques que le poète avait citées dans son recueille de poésie sur sa diversité qui la distinguait des autres à sa manière dans la composition des poème et de production, qui s'incarnaient selon les niveaux de la langue, en particulier les niveaux rythmique, morphologique , syntaxique et le niveau du sens, Il comprenait de nombreuses images stylistiques produisant des objectifs implicites adaptés au contexte.

les caractéristique les plus importante de la poésie du "d'IBN ZOMREK l'indalou" est fait semblant l'écriture jusqu'à ce qu'il produise "Almououchahat", car il éloge les rois, les gouverneurs et les chefs politiques de l'État, il a fait beaucoup d'esthétique formelle, comme: l'anagramme, il a étend ses poèmes pour l'éloge successive , telles que la répétition des vers poétiques dans des poèmes complètement séparés, comme il est ressorti clairement évident la caractéristique de la description et l'utilisation de phénomènes de la nature .

La vaste culture du poète et son association avec les gouverneurs et les politiciens, ainsi que ses relations avec la nature et la civilisation andalouse ont eu un impact considérable sur sa poésie en incluant des événements, des attitudes et des personnalités, qu'il ait vécu, étudié ou inspiré, ce qui a créé une poésie distincte avec ses caractéristiques stylistiques.

Mots-clés: *style, unicité, caractéristiques, rythmique, morphologique, syntaxique, morale.*

ثَالِثًا: باللّغة الإنجليزيّة:

Abstract:

The study of "Characteristics of the style in the collection of poems of "IBNZOMRK the Andalusian"(795 H), the most stylistic characteristics of the poet, which made his Poem an artistic work remained immortal over time. And it is based on the "analytical descriptive approach", according to a plan distributed in the introduction named "poet and his style", and four chapters.

The first chapter examines the rhythmic characteristics of the style, the second chapter deals with the phenomenon of "the morphological characteristics of the style, the third chapter deals with the syntactic characteristics of the style, and finally the fourth chapter deals with the moral characteristics of the style".

The most important findings of this study are divided into two types; the general results relate to the various theoretical issues of style, and the written ability of the poet. and the specialized results; which highlighted the stylistic characteristics that the poet singled out in his collection which distinguished from others in his own way in his poetry, its composition and output, and embodied according to the levels of language, especially the level of rhythmic, morphological, syntactic and moral level, that included many stylistic images resulted in the implicit purposes that are adapted to the context.

The most important characteristic of the poetry of IBNZOMRK and specialized in his style is the exaggeration in writing until he produced "Almuwashahat" because he interested to kings, rulers and statesmen and more than the formal aesthetics such as: the alliteration and studding, he extended his poems due to his successive praise as well as the repetition intensively in his collection of poem such as repetition of poetic verses in completely poems that are completely separated. It was also a feature of the presence of description and the use of acts of nature.

The poet's vast culture and his association with the rulers and politicians, his relationship with nature and his living with Andalusian civilization, had a great impact on his poetry by including events, attitudes and various personalities, whether he lived, studied or inspired them, which created a distinguished poetry with its stylistic characteristics.

Keywords*:* style, uniqueness, characteristics, rhythmic, morphological, syntactic, moral.

الفَهْرَس العَـام

المدخل: الشّاعر وأسلوبه (08-30)

الفصل الأوّل: خصائص الأسلوب الإيقاعيّة في ديوان "ابن زمرك الأندلسي" (32-93)

الفصل الثّاني: خصائص الأسلوب الصّرفيّة في ديوان "ابن زمرك الأندلسي" (95-139)

الفصل الرّابع: خصائص الأسلوب المعنويّة في ديوان "ابن زمرك الأندلسي" (215-277)